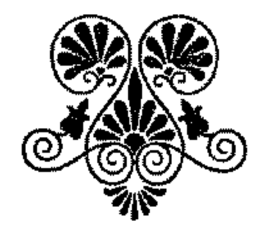


Л. С. ВЫГОТСКИЙ

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА



Ростов-на-Дону
«Феникс»
1998

ББК 88
В92

Составитель, автор послесловия
доктор психологических наук,
профессор *М. Г. Ярошевский*

Комментарии
кандидата психологических наук *В. В. Умрихина*

Выготский Л. С.
В92 Психология искусства. Ростов н/Д: изд-во «Феникс», 1998. — 480 с.

Предлагаемая читателю книга выдающегося русского психолога Л. С. Выготского написана в 1925 году и является первой попыткой отечественной психологии исследовать одну из самых сложных и загадочных областей человеческой деятельности — искусство. К сожалению, рукопись «Психологии искусства» долгие годы лежала неопубликованной. Однако увидев свет, сразу приковала к себе внимание специалистов и всех, кого интересуют вопросы искусства, была переведена на многие языки мира.

Хочется верить, что новая встреча с этой замечательной и необычной книгой не разочарует и современного читателя.

ISBN 5-222-00256-X **ББК 88**

ПРЕДИСЛОВИЕ

... ТОГО, К ЧЕМУ СПОСОБНО ТЕЛО, ДО СИХ ПОР НИКТО ЕЩЕ НЕ ОПРЕДЕЛИЛ... НО, ГОВОРЯТ, ИЗ ОДНИХ ЛИШЬ ЗАКОНОВ ПРИРОДЫ, ПОСКОЛЬКУ ОНА РАССМАТРИВАЕТСЯ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО КАК ТЕЛЕСНАЯ, НЕВОЗМОЖНО БЫЛО БЫ ВЫВЕСТИ ПРИЧИНЫ АРХИТЕКТУРНЫХ ЗДАНИЙ, ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ И ТОМУ ПОДОБНОГО, ЧТО ПРОИЗВОДИТ ОДНО ТОЛЬКО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО, И ТЕЛО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ НЕ МОГЛО БЫ ПОСТРОИТЬ КАКОЙ-ЛИБО ХРАМ, ЕСЛИ БЫ ОНО НЕ ОПРЕДЕЛЯЛОСЬ И НЕ РУКОВОДСТВОВАЛОСЬ ДУШОЮ, НО Я ПОКАЗАЛ УЖЕ, ЧТО ОНИ НЕ ЗНАЮТ, К ЧЕМУ СПОСОБНО ТЕЛО И ЧТО МОЖНО ВЫВЕСТИ ИЗ ОДНОГО ТОЛЬКО РАССМОТРЕНИЯ ЕГО ПРИРОДЫ...

БЕНЕДИКТ СПИНОЗА

Этика, ч. III, теорема 2, схолия.

Настоящая книга возникла как итог ряда мелких и более или менее крупных работ в области искусства и психологии. Три литературных исследования — о Крылове, о Гамлете и о композиции новеллы — легли в основу моих анализов, как и ряд журнальных статей и заметок*. Здесь в соответствующих главах даны только краткие итоги, очерки, суммарные сводки этих работ, потому что в одной главе дать исчерпывающий анализ Гамлета невозможно, этому надо посвятить отдельную книгу. Искание выхода за шаткие пределы субъективизма одинаково определило судьбы и русского искусствоведения, и русской психологии за эти годы. Эта тенденция к объективизму[6], к материалистически точному естественнонаучному знанию в обеих областях создала настоящую книгу.

С одной стороны, искусствоведение все больше и больше начинает нуждаться в психологических обоснованиях. С другой стороны, и психология, стремясь объяснить поведение в целом, не может не тяготеть к сложным проблемам эстетической реакции. Если присоединить сюда тот сдвиг, который сейчас переживают обе науки, тот кризис объективизма, которым они захвачены, — этим будет определена до конца острота нашей темы. В самом деле, сознательно или бессознательно традиционное искусствоведение в основе своей всегда имело психологические предпосылки, но старая популярная психология перестала удовлетворять по двум причинам: во-первых, она была годна еще, чтобы питать всяческий субъективизм в эстетике, но объективные течения нуждаются в объективных предпосылках; во-вторых, идет новая психология и перестраивает фундамент всех старых так называемых «наук о духе». Задачей нашего исследования и был пересмотр традиционной психологии искусства и попытка наметить новую область исследования для объективной психологии — поставить проблему, дать метод и основной психологический объяснительный принцип, и только.

Называя книгу «Психология искусства», автор не хотел этим сказать, что в книге будет дана система вопроса, пред-

* Напечатаны в «Летописи» Горького за 1916—1917 гг.; о новом театре, о романах Белого[2], о Мережковском[3], В. Иванове[4] и др.: в «Жизни искусства» за 1922 г.; о Шекспире: в «Новой жизни» за 1917 г.; об Айхенвальде[5]: в «Новом пути» за 1915—1917 гг.



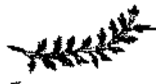
ставлен полный круг проблем и факторов. Наша цель была существенно иная: не систему, а программу, не весь круг вопросов, а центральную его проблему имели мы все время в виду и преследовали как цель.

Мы поэтому оставляем в стороне спор о психологизме в эстетике и о границах, разделяющих эстетику и чистое искусствознание. Вместе с Липпсом[7] мы полагаем, что эстетику можно определить как дисциплину прикладной психологии, однако нигде не ставим этого вопроса в целом, довольствуясь защитой методологической и принципиальной законности психологического рассмотрения искусства наряду со всеми другими, указанием на его существенную важность*, поисками его места в системе марксистской науки об искусстве. Здесь путеводной нитью служило нам то общеизвестное положение марксизма, что социологическое рассмотрение искусства не отменяет эстетического, а, напротив, настежь открывает перед ним двери и предполагает его, по словам Плеханова[8], как свое дополнение. Эстетическое же обсуждение искусства, поскольку оно хочет не порывать с марксистской социологией, непременно должно быть обосновано социально-психологически. Можно легко показать, что и те искусствоведы, которые совершенно справедливо отграничивают свою область от эстетики, неизбежно вносят в разработку основных понятий и проблем искусства некритические, произвольные и шаткие психологические аксиомы. Мы разделяем с Утицом его взгляд, что искусство выходит за пределы эстетики и даже имеет принципиально отличные от эстетических ценностей черты, но что оно начинается в эстетической стихии, не растворяясь в ней до конца. И для нас поэтому ясно, что психология искусства должна иметь отношение и к эстетике, не упуская из виду границ, отделяющих одну область от другой.

Надо сказать, что и в области нового искусствоведения, и в области объективной психологии пока еще идет разра-

---

* Ср.: *Евлахов А. М.* Введение в философию художественного творчества. Т. III. Ростов н/Д, 1917. Автор заканчивает рассмотрение каждой системы и заканчивает каждую из шести глав своего тома подглавкой-выводом: «Необходимость эстетико-психологических предпосылок».



ботка основных понятий, фундаментальных принципов, делаются первые шаги. Вот почему работа, возникающая на скрещении этих двух наук, работа, которая хочет языком объективной психологии говорить об объективных фактах искусства, по необходимости обречена на то, чтобы все время оставаться в преддверии проблемы, не проникая вглубь, не охватывая много вширь. Мы хотели только развить своеобразие психологической точки зрения на искусство и наметить центральную идею, методы ее разработки и содержание проблемы. Если на пересечении этих трех мыслей возникнет объективная психология искусства, настоящая работа будет тем горчичным зерном, из которого она прорастет.

Центральной идеей психологии искусства мы считаем признание преодоления материала художественной формой, или, что то же, признание искусства *общественной техникой чувства*. Методом исследования этой проблемы мы считаем объективно-аналитический метод, исходящий из анализа искусства, чтобы прийти к психологическому синтезу, — метод анализа художественных систем раздражителей*. Вместе с Геннекеном[11] мы смотрим на художественное произведение как на «совокупность эстетических знаков, направленных к тому, чтобы возбудить в людях эмоции» (1892), и пытаемся на основании анализа этих знаков воссоздать соответствующие им эмоции. Но отличие нашего метода от эстопсихологического[12] состоит в том, что мы не интерпретируем эти знаки как проявление душевной организации автора или его читателей. Мы не заключаем от искусства к психологии автора или его читателей, так как знаем, что *этого сделать на основании толкования знаков нельзя*[13].

Мы пытаемся изучать чистую и безличную психологию искусства безотносительно к автору и читателю, исследуя только форму и материал искусства. Поясним: по одним

* Сходным методом воссоздает З. Фрейд[9] психологию остроумия в своей книге «Остроумие и его отношение к бессознательному» (М.: Современные проблемы, 1925). Сходный метод положен и в основу исследования проф. Ф. *Зелинским*[10] ритма художественной речи — от анализа формы к воссозданию безличной психологии этой формы. См.: *Зелинский Ф.* Ритмика художественной речи и ее психологические основания // Вестник психологии. 1906. Вып. 2 и 4 (где дана психологическая сводка результатов).



басням Крылова мы никогда не восстановим его психологии; психология его читателей была разная — у людей XIX и XX столетия и даже у различных групп, классов, возрастов, лиц. Но мы можем, анализируя басню, вскрыть тот психологический закон, который положен в ее основу, тот механизм, через который она действует, — и это мы называем психологией басни. На деле этот закон и этот механизм нигде не действовали в своем чистом виде, а осложнялись целым рядом явлений и процессов, в состав которых они попадали; но мы так же вправе *элиминировать* психологию басни от ее конкретного действия, как психолог элиминирует чистую реакцию: сенсорную или моторную, выбора или различения — и изучает как безличную.

Наконец, содержание проблемы мы видим в том, чтобы теоретическая и прикладная психология искусства вскрыла все те механизмы, которые движут искусством, и вместе с социологией искусства дала бы базис для всех специальных наук об искусстве.

Задача настоящей работы существенно синтетическая. Мюллер-Фрейенфельс[14] очень верно говорил, что психолог искусства напоминает биолога, который умеет произвести полный анализ живой материи, разложить ее на составные части, но не умеет из этих частей воссоздать целое и открыть законы этого целого. Целый ряд работ занимается таким систематическим анализом психологии искусства, но я не знаю работы, которая бы объективно ставила и решала проблему психологического синтеза искусства. В этом смысле, думается мне, настоящая попытка делает новый шаг и отваживается ввести некоторые новые и никем еще не высказанные мысли в поле научного обсуждения. Это новое, что автор считает принадлежащим ему в книге, конечно, нуждается в проверке и критике, в испытании мыслью и фактами. Все же оно уже и сейчас представляется автору настолько достоверным и зрелым, что он осмеливается высказать это в настоящей книге.

Общей тенденцией этой работы было стремление к научной трезвости в психологии искусства, самой спекулятивной и мистически неясной области психологии. Моя мысль слагалась под знаком слов Спинозы,[15] выдвинутых в эпиграфе, и вслед за ним старалась не предаваться удивлению, не смеяться, не плакать — но понимать.



К МЕТОДОЛОГИИ ВОПРОСА

Глава I

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА ИСКУССТВА

Если назвать водораздел, разделяющий все течения современной эстетики на два больших направления, — придется назвать психологию. Две области современной эстетики — психологической и непсихологической — охватывают почти все, что есть живого в этой науке. Фехнер[16] очень удачно разграничил оба эти направления, назвав одну «эстетикой сверху» и другую — «эстетикой снизу».

Легко может показаться, что речь идет не только о двух областях единой науки, но даже о создании двух самостоятельных дисциплин, имеющих каждая свой особый предмет и свой особый метод изучения. В то время как для одних эстетика все еще продолжает оставаться наукой спекулятивной по преимуществу, другие, как О. Кюльпе[17], склонны утверждать, что «в настоящее время эстетика находится в переходной стадии... Спекулятивный метод послекантовского идеализма почти совершенно оставлен. Эмпирическое же исследование ... находится под влиянием психологии... Эстетика представляется нам *учением об эстетическом отношении* (Verhalten)*, то есть об общем состоянии, охватывающем и проникающем всего человека и имеющем своей исходной точкой и средоточием эстетическое впечатление... Эстетика должна рассматриваться как психология эстетического наслаждения и художественного творчества» (1908, с. 98).

Такого же мнения придерживается Фолькельт[18]: «Эстетический объект... приобретает свой специфический эсте-

* Очень любопытно, что немецкие психологи говорят об эстетическом поведении, а не об удовольствии. Мы избегаем этого термина, который не может еще, при современном развитии объективной психологии, быть оправдан реальным содержанием. Однако знаменательно и то, что, когда психологи все еще говорят об удовольствии, они имеют в виду поведение, связанное с объектом искусства как с *раздражителем* (Кюльпе, Мюллер-Фрейенфельс и др.).

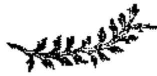
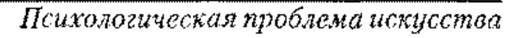


тический характер лишь через восприятие, чувство и фантазию воспринимающего субъекта» (F. Volkelt, 1900, S. 5).

В последнее время к психологизму начали склоняться и такие исследователи, как Веселовский[19] (1906, т. 1, с. 222). И общую мысль довольно верно выразили слова Фолькельта: «... в основание эстетики была положена физиология» (1900, с. 192). «...Ближайшей, настоятельнейшей задачей эстетики в настоящее время являются, конечно, не метафизические построения, а подробный и тонкий психологический анализ искусства» (там же, с. 208).

Противоположного мнения придерживались все столь сильные в последнее десятилетие в немецкой философии антипсихологические течения, общую сводку которых можно найти в статье Г. Шпета[20] (1923). Спор между сторонниками одной и другой точки зрения велся главным образом при помощи отрицательных аргументов. Каждая идея защищалась слабостью противоположной, а основательная бесплодность одного и другого направления делала этот спор затяжным и оттягивала практическое разрешение его.

Эстетика сверху черпала свои законы и доказательства из «природы души», из метафизических предпосылок или умозрительных конструкций. При этом она оперировала эстетическим как какой-то особой категорией бытия, и даже такие крупные психологи, как Липпс, не избегли этой общей участи. В это время эстетика снизу, превратившись в ряд чрезвычайно примитивных экспериментов, всецело посвятила себя выяснению самых элементарных эстетических отношений и была бессильна подняться хоть сколько-нибудь над этими первичными и в сущности ничего не говорящими фактами. Таким образом, глубокий кризис как в одной, так и в другой отрасли эстетики стал обозначаться все ясней и ясней, и многие авторы стали сознавать содержание и характер этого кризиса как кризиса, гораздо более общего, чем кризис отдельных течений. Ложными оказались сами исходные предпосылки того и другого направления, принципиально научные основания исследования и его методы. Это сделалось совершенно ясно, когда кризис разразился в эмпирической психологии во всем ее объеме, с одной стороны, и в немецкой идеалистической философии последних десятилетий, с другой.

Выход из этого тупика может заключаться только в коренной перемене основных принципов исследования, совершенно новой постановке задач, в избрании новых методов.

В области эстетики сверху все сильнее и сильнее начинает утверждаться сознание необходимости социологического и исторического базиса для построения всякой эстетической теории. Все яснее начинает сознаваться та мысль, что искусство может сделаться предметом научного изучения только тогда, когда оно будет рассматриваться как одна из жизненных функций общества в неотрывной связи со всеми остальными областями социальной жизни, в его конкретной исторической обусловленности. Из социологических направлений теории искусства всех последовательнее и дальше идет теория исторического материализма, которая пытается построить научное рассмотрение искусства на основе тех же самых принципов, которые применяются для изучения всех форм и явлений общественной жизни. С этой точки зрения искусство рассматривается обычно как одна из форм идеологии, возникающая, подобно всем остальным формам, как надстройка на базисе экономических и производственных отношений. И совершенно понятно, что поскольку эстетика снизу всегда была эмпирической и позитивной, постольку марксистская теория искусства обнаруживает явные тенденции к тому, чтобы вопросы теоретической эстетики свести к психологии. Для Луначарского[21] эстетика является просто одной из отраслей психологии. «Было бы, однако, поверхностным утверждать, что искусство не обладает своим собственным законом развития. Течение воды определяется руслом и берегами его: она то расстилается мертвым прудом, то стремится в спокойном течении, то бурлит и пенится по каменистому ложу, то падает водопадами, поворачивается направо или налево, даже круто загибает назад, но, как ни ясно, что течение ручья определяется железной необходимостью внешних условий, все же сущность его определена законами гидродинамики, законами, которых мы не можем познать из внешних условий потока, а только из знакомства с самой водою» (1923, с. 123—124).

Для этой теории водораздел, отделявший прежде эстетику сверху от эстетики снизу, проходит сейчас совсем по



другой линии: он отделяет ныне социологию искусства от психологии искусства, указывая каждой из этих областей свою особую точку зрения на один и тот же предмет исследования.

Совершенно ясно разграничивает обе точки зрения Плеханов в своих исследованиях искусства, указывая, что психологические механизмы, определяющие собой эстетическое поведение человека, всякий раз определяются в своем действии причинами социологического порядка. Отсюда совершенно ясно, что изучение действия этих механизмов и составляет предмет психологии, в то время как исследование их обусловленности составляет предмет социологического исследования. «*Природа человека* делает то, что у него *могут быть* эстетические вкусы и понятия. *Окружающие его условия* определяют собою переход этой *возможности в действительность;* ими объясняется то, что данный общественный человек (т. е. данное общество, данный народ, данный класс) имеет *именно эти* эстетические вкусы и понятия, а *не другие*» (Г. В. Плеханов, 1922а, с. 46). Итак, в различные эпохи общественного развития человек получает от природы различные впечатления, потому что он смотрит на нее с различных точек зрения.

Действие общих законов психологической природы человека не прекращается, конечно, ни в одну из этих эпох. Но так как в разные эпохи «... в человеческие головы попадает совсем неодинаковый материал, то не удивительно, что и результаты его обработки совсем не одинаковы» (там же, с. 56). «... В какой мере психологические законы могут служить ключом к объяснению истории идеологии вообще и истории искусства в частности. В психологии людей семнадцатого века начало антитеза играло такую же роль, как и в психологии наших современников. Почему же наши эстетические вкусы противоположны вкусам людей семнадцатого века? Потому что мы находимся в совершенно ином положении. Стало быть, мы приходим к уже знакомому нам выводу: психологическая природа человека обусловливает то, что у него могут быть эстетические понятия и что дарвиново[22] *начало антитеза* (гегелево[23] *«противоречие»)* играет чрезвычайно важную, до сих пор недостаточно оцененную роль в механизме этих понятий. Но почему дан-



ный общественный человек имеет именно эти, а не другие вкусы; отчего ему нравятся именно эти, а не другие предметы — это зависит от окружающих условий» (там же, с. 54).

Никто так ясно, как Плеханов, не разъяснил теоретическую и методологическую необходимость психологического исследования для марксистской теории искусства. По его выражению, «все идеологии имеют один общий корень: психологию данной эпохи» (Г. В. Плеханов, 1922б, с. 74).

На примере Гюго[24], Берлиоза[25] и Делакруа[26] он показывает, как психологический романтизм эпохи породил в трех разнородных областях — живописи, поэзии и музыке — три различные формы идеологического романтизма (там же, с. 74—76). В формуле, предложенной Плехановым для выражения отношения базиса и надстройки, мы различаем пять последовательных моментов:

1) состояние производительных сил;

2) экономические отношения;

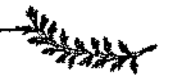
3) социально-политический строй;

4) психика общественного человека;

5) различные идеологии, отражающие в себе свойства этой психики (там же, с. 74).

Таким образом, психика общественного человека рассматривается как общая подпочва всех идеологий данной эпохи, в том числе и искусства. Тем самым признается, что искусство в ближайшем отношении определяется и обусловливается психикой общественного человека.

Таким образом, на месте прежней вражды мы находим намечающиеся примирение и согласование психологического и антипсихологического направлений в эстетике, размежевание между ними области исследования на основе марксистской социологии. Эта система социологии — философия исторического материализма — меньше всего склонна, конечно, объяснить что-либо из психики человека как из конечной причины. Но в такой же мере она не склонна отвергать или игнорировать эту психику и важность ее изучения как посредствующий механизм, при помощи которого экономические отношения и социально-политический строй творят ту или иную идеологию. При исследовании сколько-нибудь сложных форм искусства эта теория положительно настаивает на необходимости изуче-



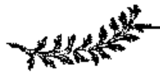
ния психики, так как расстояние между экономическими отношениями и идеологической формой становится все большим и большим и искусство уже не может быть объяснено непосредственно из экономических отношений. Это имеет в виду Плеханов, когда сравнивает танец австралийских женщин и менуэт XVIII века. «Чтобы понять танец австралийской туземки, достаточно знать, какую роль играет собирание женщинами корней дикорастущих растений в жизни австралийского племени. А чтобы понять, скажем, менуэт, совершенно недостаточно знания экономики Франции XVIII столетия. Тут нам приходится иметь дело с танцем, выражающим собою *психологию непроизводительного класса*... Стало быть, *экономический* «фактор» уступает здесь честь и место *психологическому*. Но не забывайте, что само появление непроизводительных классов в обществе есть продукт его экономического развития» (там же, с. 63—64).

Таким образом, марксистское рассмотрение искусства, особенно в его сложнейших формах, необходимо включает в себя и изучение психофизического действия художественного произведения*.

Предметом социологического изучения может быть либо идеология сама по себе, либо зависимость ее от тех или иных форм общественного развития, но никогда социологическое исследование само по себе, не дополненное исследованием психологическим, не в состоянии будет вскрыть ближайшую причину идеологии — психику общественного человека. Чрезвычайно важно и существенно для установления методологической границы между обеими точками зрения выяснить разницу, отличающую психологию от идеологии.

С этой точки зрения становится совершенно понятной исключительная роль, которая выпадает на долю искусства как особой идеологической формы, имеющей дело с совершенно своеобразной областью человеческой психики. И

* Социальные механизмы в нашей технике не отменяют действия биологических и не заступают их места, а заставляют их действовать в известном направлении, подчиняют их себе, подобно тому как биологические механизмы не отменяют законов механики и не заступают их, а подчиняют их себе. Социальное надстраивается в нашем организме над биологическим, как биологическое над механическим.



если мы хотим выяснить именно это своеобразие искусства, то, что выделяет его и его действия из всех остальных *идеологических форм*, — *мы неизбежно нуждаемся в психологическом анализе*. Все дело в том, что искусство систематизирует совсем особенную сферу психики общественного человека — именно сферу его чувства. И хотя за всеми сферами психики лежат одни и те же породившие их причины, но, действуя через разные психические Verhaltensweisen, они вызывают к жизни и разные идеологические формы.

Таким образом, прежняя вражда сменяется союзом двух направлений в эстетике, и каждое из них получает смысл только в общей философской системе. Если реформа эстетики сверху более или менее ясна в своих общих очертаниях и намечена в целом ряде работ, во всяком случае, в такой степени, что позволяет дальнейшую разработку этих вопросов в духе исторического материализма, то в смежной области — в области психологического изучения искусства — *дело обстоит совершенно иначе*. Возникает целый ряд таких затруднений и вопросов, которые были неизвестны прежней методологии психологической эстетики вовсе. И самым существенным из этих новых затруднений оказывается вопрос о разграничении социальной и индивидуальной психологии при изучении вопросов искусства[27]. Совершенно очевидно, что прежняя точка зрения, не допускавшая сомнений в вопросе о размежевании этих двух психологических точек зрения, ныне должна быть подвергнута основательному пересмотру. Мне думается, что обычное представление о предмете и материале социальной психологии окажется неверным в самом корне при проверке его с новой точки зрения. В самом деле, точка зрения социальной психологии, или психологии народов, как ее понимал Вундт[28], избирала предметом своего изучения язык, мифы, обычаи, искусство, религиозные системы, правовые и нравственные нормы. Совершенно ясно, что с точки зрения только что приведенной это все уже не психология: это сгустки идеологии, кристаллы. Задача же психологии заключается в том, чтобы изучить самый раствор, самое общественную психику, а не идеологию. Язык, обычаи, мифы — это все результат деятельности социальной психики, а не ее про-



цесс. Поэтому, когда социальная психология занимается этими предметами, она подменяет психологию идеологией. Очевидно, что основная предпосылка прежней социальной психологии и вновь возникающей коллективной рефлексологии, будто психология отдельного человека непригодна для уяснения социальной психологии, окажется поколебленной новыми методологическими допущениями.

Бехтерев[29] утверждает: «... очевидно, что психология отдельных лиц не пригодна для уяснения общественных движений...» (1921, с. 14). На такой же точке зрения стоят и другие социальные психологи: Мак-Дауголл[30], Лебон[31], Фрейд и другие, рассматривающие социальную психику как нечто вторичное, возникающее из индивидуальной. При этом предполагается, что есть особая индивидуальная психика, а затем уже из взаимодействия этих индивидуальных психологий возникает коллективная, общая для всех данных индивидуумов. Социальная психология при этом возникает как психология собирательной личности, на манер того, как толпа собирается из отдельных людей, хотя имеет и свою надличную психологию. Таким образом, немарксистская социальная психология понимает социальное грубо эмпирически, непременно как толпу, как коллектив, как отношение к другим людям. Общество понимается как объединение людей, как добавочное условие деятельности одного человека. Эти психологи не допускают мысли, что в самом интимном, личном движении мысли, чувства и т. п. психология отдельного лица все же социальна и социально обусловлена. Очень нетрудно показать, что психика отдельного человека именно и составляет предмет социальной психологии. Совершенно неверно мнение Г. Челпанова[32], очень часто высказываемое и другими, что специально марксистская психология есть психология социальная, изучающая генезис идеологических форм по специально марксистскому методу, заключающемуся в изучении происхождения указанных форм в зависимости от изучения социального хозяйства, и что эмпирическая и экспериментальная психология марксистской стать не может, как не может стать марксистской минералогия, физика, химия и т. п. В подтверждение Челпанов ссылается на восьмую главу «Основных вопросов марксизма» Плеханова, где гово-



рится совершенно ясно о происхождении идеологии. Скорее, верна как раз обратная мысль, именно та, что индивидуальная (resp. эмпирическая и экспериментальная) психология только и может стать марксистской. В самом деле, раз мы отрицаем существование народной души, народного духа и т. п., то как можем мы отличить общественную психологию от личной. Именно психология отдельного человека, то, что у него есть в голове, это и есть психика, которую изучает социальная психология. Никакой другой психики нет. Все другое есть или метафизика, или идеология, поэтому утверждать, что эта психология отдельного человека не может стать марксистской, т. е. социальной, как минералогия, химия и т. п., — значит не понимать основного утверждения Маркса, что «Человек есть в самом буквальном смысле ζῶον πολιτικόν*, не только животное, которому свойственно общение, но животное, которое только в обществе и может обособляться» (Соч., т. 12, с. 710). Считать психику отдельного человека, т. е. предмет экспериментальной и эмпирической психологии, столь же внесоциальной, как предмет минералогии, — значит стоять на прямо противоположной марксизму позиции. Не говоря уже о том, что и физика, и химия, и минералогия, конечно же, могут быть марксистскими и антимарксистскими, если мы под наукой будем разуметь не голый перечень фактов и каталогов зависимостей, а более крупно систематизированную область познания целой части мира.

Остается последний вопрос о генезисе идеологических форм. Есть ли подлинно предмет социальной психологии изучение зависимости их от социального хозяйства? Мне думается, что ни в какой мере. Это общая задача каждой частной науки как ветви общей социологии. История религии и права, история искусства и науки решают всякий раз эту задачу для своей области.

Но не только из теоретических соображений выясняется неправильность прежней точки зрения; она обнаруживается гораздо ярче из практического опыта самой же социальной психологии. Вундт, устанавливая происхождение

* Общественное животное (***Аристотель.*** Политика, т. 1, гл. 1).



продуктов социального творчества, вынужден в конечном счете обратиться к творчеству одного индивида (W. Wundt, б/м, б/г, с. 593). Он говорит, что творчество одного индивида может быть признано со стороны другого адекватным выражением его собственных представлений и аффектов, а потому множество различных лиц могут быть в одинаковой мере творцами одного и того же представления. Критикуя Вундта, Бехтерев совершенно правильно показывает, что «в таком случае, очевидно, не может быть социальной психологии, так как при этом для нее не открывается никаких новых задач, кроме тех, которые входят и в область психологии отдельных лиц» (1921, с. 15). И в самом деле, прежняя точка зрения, будто существует принципиальное различие между процессами и продуктами народного и личного творчества, кажется ныне единодушно оставленной всеми. Сейчас никто не решился бы утверждать, что русская былина, записанная со слов архангельского рыбака, и пушкинская поэма, тщательно выправленная им в черновиках, суть продукты различных творческих процессов. Факты показывают как раз обратное: точное изучение устанавливает, что разница здесь чисто количественная; с одной стороны, если сказитель былины не передает ее совершенно в таком же виде, в каком он получил ее от предшественника, а вносит в нее некоторые изменения, сокращения, дополнения, перестановку слов и частей, то он уже является автором данного варианта, пользующимся готовыми схемами и шаблонами народной поэзии; совершенно ложно то представление, будто народная поэзия возникает безыскусственно и создается всем народом, а не профессионалами — сказителями, петарями, бахарями и другими профессионалами художественного творчества, имеющими традиционную и богатую глубоко специализированную технику своего ремесла и пользующимися ею совершенно так же, как писатели позднейшей эпохи. С другой стороны, и писатель, закрепляющий письменный продукт своего творчества, отнюдь не является индивидуальным творцом своего произведения. Пушкин отнюдь не единоличный автор своей поэмы. Он,



как и всякий писатель, не изобрел сам способа писать стихами, рифмовать, строить сюжет определенным образом и т. п., но, как и сказитель былины, оказался только распорядителем огромного наследства литературной традиции, в громадной степени зависимым от развития языка, стихотворной техники, традиционных сюжетов, тем, образов, приемов, композиции и т. п.

Если бы мы захотели расчесть, что в каждом литературном произведении создано самим автором и что получено им в готовом виде от литературной традиции, мы очень часто, почти всегда, нашли бы, что на долю личного авторского творчества следует отнести только выбор тех или иных элементов, их комбинацию, варьирование в известных пределах общепринятых шаблонов, перенесение одних традиционных элементов в другие системы и т. п. Иначе говоря, и у архангельского сказителя и у Пушкина мы всегда можем обнаружить наличие обоих моментов — и личного авторства и литературных традиций. Разница только в количественном соотношении обоих этих моментов. У Пушкина выдвигается вперед момент личного авторства, у сказителя — момент литературной традиции. Но оба они напоминают, по удачному сравнению Сильверсвана, пловца, плывущего по реке, течение которой относит его в сторону. Путь пловца, как и творчество писателя, будет всякий раз равнодействующей двух сил — личных усилий пловца и отклоняющей силы течения.

Мы имеем все основания утверждать, что с психологической точки зрения нет принципиальной разницы между процессами народного и личного творчества. А если так, то совершенно прав Фрейд, когда утверждает, что «индивидуальная психология с самого начала является одновременно и социальной психологией...» (1925, с. 3). Поэтому интерментальная психология (интерпсихология) Тарда[33], как и социальная психология других авторов, должна получить совершенно другое значение.

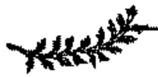
Вслед за Сигеле, Де-ля-Грассери, Росси и другими я склонен думать, что следует различать социальную и коллективную психологию, но только признаком различения



той и другой я склонен считать не выдвигаемый этими авторами, а существенно иной. Именно потому, что различие основывалось на степени организованности изучаемого коллектива, это мнение не оказалось общепринятым в социальной психологии.

Признак различения намечается сам собой, если мы примем во внимание, что *предметом социальной психологии, оказывается, является именно психика отдельного человека.* Совершенно ясно, что при этом предмет прежней индивидуальной психологии совпадает с дифференциальной психологией, имеющей своей задачей изучение индивидуальных различий у отдельных лиц. Совершенно совпадает с этим и понятие об общей рефлексологии в отличие от коллективной у Бехтерева. «В этом смысле имеется известное соотношение между рефлексологией отдельной личности и коллективной рефлексологией, так как первая стремится выяснить особенности отдельной личности, найти различие между индивидуальным складом отдельных лиц и указать рефлексологическую основу этих различий, тогда как коллективная рефлексология, изучая массовые или коллективные проявления соотносительной деятельности, имеет в виду, собственно, выяснить, как путем взаимоотношения отдельных индивидов в общественных группах и сглаживания их индивидуальных различий достигаются социальные продукты их соотносительной деятельности» (В. М. Бехтерев, 1921, с. 28).

Отсюда совершенно ясно, что речь идет именно о дифференциальной психологии в точном смысле этого слова. Что же тогда составит предмет коллективной психологии в собственном смысле слова? Это можно показать при помощи простейшего рассуждения. Все в нас социально, но это отнюдь не означает, что все решительно свойства психики отдельного человека присущи и всем другим членам данной группы. Только некоторая часть личной психологии может считаться принадлежностью данного коллектива, и вот эту часть личной психики в условиях ее коллективного проявления и изучает всякий раз коллективная психология, исследуя психологию войска, церкви и т. п.



Таким образом, вместо социальной и индивидуальной психологии следует различать социальную и коллективную психологию. Различение социальной и индивидуальной психологий в эстетике падает так же, как различение между нормативной и описательной эстетикой, потому что, как совершенно правильно показал Мюнстерберг[34], историческая эстетика была связана с социальной психологией, а нормативная эстетика — с индивидуальной (G. Münsterberg, 1920).

Гораздо важнее оказывается различение между субъективной и объективной психологией искусства. Различие интроспективного метода в приложении к исследованию эстетических переживаний совершенно явно обнаруживается из отдельных свойств этих переживаний. По самой своей природе эстетическое переживание остается непонятным и скрытым в своем существе и протекании от субъекта. Мы никогда не знаем и не понимаем, почему нам понравилось то или иное произведение. Все, что мы придумываем для объяснения его действия, является позднейшим примышлением, совершенно явной рационализацией бессознательных процессов. Самое же существо переживания остается загадочным для нас. Искусство в том и состоит, чтобы скрывать искусство, как говорит французская пословица. Поэтому психология пыталась подойти к решению своих вопросов экспериментально, но все методы экспериментальной эстетики — и так, как они применялись Фехнером (метод выбора, установки и применения), и так, как они одобрены у Кюльпе (метод выбора, постепенного изменения и вариации времени) (см.: O. Külpe, 1906), — в сущности, не могли выйти из круга самых элементарных и простейших эстетических оценок.

Подводя итоги развитию этой методики, Фребес приходит к очень плачевным выводам (G. Frebes, 1922, S. 330). Гаман[35] и Кроче[36] подвергли ее суровой критике, а последний прямо называл эстетической астрологией (см.: И. Гаман, 1913; Б. Кроче, 1920).

Немногим выше стоит и наивный рефлексологический подход к изучению искусства, когда личность художника исследуется тестами вроде следующего: «Как бы вы посту-



пили, если бы любимое вами существо изменило вам?» (В. М. Бехтерев, 1924, с. 35). Если даже при этом записывается пульс и дыхание, если художнику при этом задается сочинение на тему: весна, лето, осень, зима, — мы все же остаемся в пределах наивного и смехотворного, совершенно беспомощного и бессильного исследования.

Основная ошибка экспериментальной эстетики заключается в том, что она начинает с конца, с эстетического удовольствия и оценки, игнорируя самый процесс и забывая, что удовольствие и оценка могут оказаться часто случайными, вторичными и даже побочными моментами эстетического поведения. Ее вторая ошибка сказывается в неумении найти то специфическое, что отделяет эстетическое переживание от обычного. Она осуждена, в сущности, всегда оставаться за порогом эстетики, если она предъявляет для оценки простейшие комбинации цветов, звуков, линий и т. п., упуская из виду, что эти моменты вовсе не характеризуют эстетического восприятия как такового.

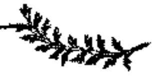
Наконец, третий и самый важный ее порок — это ложная предпосылка, будто сложное эстетическое переживание возникает как сумма отдельных маленьких эстетических удовольствий. Эти эстетики полагают, что красота архитектурного произведения или музыкальной симфонии может быть нами когда-либо постигнута как суммарное выражение отдельных восприятий, гармонических созвучий, аккордов, золотого сечения и т. п. Поэтому совершенно ясно, что для прежней эстетики объективное и субъективное были синонимами, с одной стороны, непсихологической, с другой стороны, психологической эстетики (см.: Э. Мейман, 1919). Самое понятие объективно психологической эстетики было бессмысленным и внутренне противоречивым сочетанием понятий и слов.

Тот кризис, который переживает сейчас всемирная психология, расколол, грубо говоря, на два больших лагеря всех психологов. С одной стороны, мы имеем группу психологов, ушедших еще глубже в субъективизм, чем прежде (Дильтей[37] и др.). Это психология, явно склоняющаяся к чистому бергсонизму. С другой стороны, в самых разных



странах, от Америки до Испании, мы видим самые различные попытки создания объективной психологии. И американский бихевиоризм, и немецкая гештальтпсихология, и рефлексология, и марксистская психология — все это попытки, направляемые одной общей тенденцией современной психологии к объективизму. Совершенно ясно, что вместе с коренным пересмотром всей методологии прежней эстетики эта тенденция к объективизму охватывает и психологию эстетическую. Таким образом, величайшей проблемой этой психологии является создание объективного метода и системы психологии искусства. Сделаться объективной — это вопрос существования или гибели для всей этой области знания. Для того чтобы подойти к решению этого вопроса, необходимо точнее наметить, в чем именно заключается психологическая проблема искусства, и тогда только перейти к рассмотрению ее методов.

Чрезвычайно легко показать, что всякое исследование по искусству всегда и непременно вынуждено пользоваться теми или иными психологическими предпосылками и данными. При отсутствии какой-нибудь законченной психологической теории искусства эти исследования пользуются вульгарной обывательской психологией и домашними наблюдениями. На примере легче всего показать, как солидные по заданию и исполнению книги часто допускают непростительные ошибки, когда начинают прибегать к помощи обыденной психологии. К числу таких ошибок относится обычная психологическая характеристика стихотворного размера. В недавно вышедшей книге Григорьева указывается на то, что при помощи ритмической кривой, которую Андрей Белый записывает для отдельных стихотворений, можно выяснить искренность переживания поэта. Он же дает следующее психологическое описание хорея: «Замечено, что хорей... служит для выражения бодрых, плясовых настроений (Мчатся тучи, вьются тучи). Если при этом какой-нибудь поэт воспользуется хореем для выражения каких-нибудь элегических настроений, то ясно, что эти элегические настроения не искренни, надуманны, а самая попытка использовать хорей для элегии так же нелепа, как



нелепо, по остроумному сравнению поэта И. Рукавишникова[38], лепить негра из белого мрамора» (М. С. Григорьев, 1924, с. 38).

Стоит только припомнить названное автором пушкинское стихотворение или хотя бы одну его строчку — «визгом жалобным и воем надрывая сердце мне», — чтобы убедиться, что «бодрого и плясового» настроения, которое автор приписывает хорею, здесь нет и следа. Напротив того, есть совершенно явная попытка использовать хорей в лирическом стихотворении, посвященном тяжелому и безысходному мрачному чувству. Такую попытку наш автор называет нелепой, как нелепо лепить негра из белого мрамора. Однако плох был бы тот скульптор, который стал бы окрашивать статую в черный цвет, если она должна изображать негра, как плоха та психология, которая наугад, вопреки очевидности зачисляет хорей в разряд бодрых и плясовых настроений.

В скульптуре негр может быть белым, как в лирике мрачное чувство может выражаться хореем. Но совершенно верно, что и тот и другой факт нуждаются в особом объяснении и это объяснение может дать только психология искусства.

В pendant к этому стоит привести и другую аналогичную характеристику метра, данную профессором Ермаковым[39]: «В стихотворении «Зимняя дорога»... поэт, пользуясь размером грустным, *ямбическим* в повышенном по своему содержанию произведении, создает внутренний разлад, щемящую тоску...» (1923б, с. 190). На этот раз опровергнуть психологическое построение автора можно просто фактической ссылкой на то, что стихотворение «Зимняя дорога» написано чистым четырехстопным хореем, а вовсе не «грустным, ямбическим размером». Таким образом, те психологи, которые пытаются понять грусть Пушкина из его ямба, а бодрое настроение из его хорея, заблудились в этих ямбах и хореях как в трех соснах и не учли того давно установленного наукой и формулированного Гершензоном[40] факта, что «для Пушкина размер стиха, по-видимому, безразличен; тем же размером он описывает и расставание с любимой



женщиной («Для берегов отчизны дальней»), и охоту кота за мышью (в «Графе Нулине»), встречу ангела с демоном — и пленного чижика...» (М. О. Гершензон, 1919, с. 17).

Без специального психологического исследования мы никогда не поймем, какие законы управляют чувствами в художественном произведении, и рискуем всякий раз впасть в самые грубые ошибки. При этом замечательно то, что и социологические исследования искусства не в состоянии до конца объяснить нам самый механизм действия художественного произведения. Очень много выясняет здесь «начало антитезы», которое, вслед за Дарвином, Плеханов привлекает для объяснения многих явлений в искусстве (Г. В. Плеханов, 1922, с. 37—59). Все это говорит о той колоссальной сложности испытываемых искусством влияний, которые никак нельзя сводить к простой и однозначной форме отражения. В сущности говоря, это тот же вопрос сложного влияния надстройки, который ставит Маркс, когда говорит, что «определенные периоды его расцвета (искусства. — *Л. В.*) отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества», что «в области самого искусства известные значительные формы его возможны только на низкой ступени развития искусств. ... Однако трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недосягаемым образцом» (К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 12, с. 736—737).

Вот совершенно точная постановка психологической проблемы искусства. Не происхождение в зависимости от хозяйства надо выяснить, а смысл действия и значения того обаяния, которое «не находится в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло» (там же, с. 738). Таким образом, отношение между искусством и вызывающими его к жизни экономическими отношениями оказывается чрезвычайно сложным.

Это отнюдь не означает, что социальные условия не до конца или не в полной мере определяют собой характер и



действие художественного произведения, но только они определяют его не непосредственно. Самые чувства, которые вызывает художественное произведение, суть чувства социально обусловленные. Это прекрасно подтверждается на примере египетской живописи. Здесь форма (стилизация человеческой фигуры) совершенно явно несет функцию сообщения социального чувства, которое в самом изображаемом предмете отсутствует и придается ему искусством. Обобщая эту мысль, можно сопоставить действие искусства с действием науки и техники. И опять вопрос для психологической эстетики решается по тому же самому образцу, что и для эстетики социологической. Мы готовы повторить вслед за Гаузенштейном, всегда заменяя слово «социология» словом «психология», его утверждение: «Чисто научная социология искусства является математической фикцией» (1924, с. 28). «Так как искусство есть форма, то и социология искусства в конце концов только тогда заслуживает этого названия, когда она является социологией формы. Социология содержания возможна и нужна. Но она не является социологией искусства в собственном смысле слова, так как социология искусства в точном понимании может быть только социологией формы. Социология же содержания есть в сущности общая социология и относится скорее к гражданской, чем к эстетической, истории общества. Тот, кто рассматривает революционную картину Делакруа с точки зрения социологии содержания, занимается в сущности историей июльской революции, а не социологией формального элемента, обозначаемого великим именем Делакруа» (там же, с. 27), для того предмет его изучения не является предметом психологии искусства, но общей психологией. «Социология стиля ни в коем случае не может быть социологией художественного материала... Для социологии стиля дело идет... о влиянии на форму» (В. Гаузенштейн, 1923, с. 12).

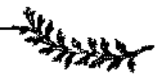
Вопрос, следовательно, заключается в том, можно ли установить какие-либо психологические законы воздействия искусства на человека, или это оказывается невозможным. Крайний идеализм склонен отрицать всякую за-



кономерность в искусстве и в психологической жизни. «И теперь, как и прежде, и потом, как и теперь, душа остается и останется вовеки непостижимой... Законы для души не писаны, а потому не писаны и для искусства» (Ю. Айхенвальд, 1908, с. VII—VIII). Если же мы допустим закономерность в нашей психологической жизни, мы непременно должны будем ее привлечь для объяснения действия искусства, потому что это действие совершается всегда в связи со всеми остальными формами нашей деятельности.

Поэтому эстопсихологический метод Геннекена заключал в себе ту верную мысль, что только социальная психология может дать верную опорную точку и направление исследователю искусства. Однако этот метод застрял вне очерченной им с достаточной ясностью промежуточной области между социологией и психологией. Таким образом, психология искусства требует прежде всего совершенно ясного и отчетливого сознания сущности психологической проблемы искусства и ее границ. Мы совершенно согласны с Кюльпе, который показывает, что, в сущности, никакая эстетика не избегает психологии: «Если это отношение к психологии иногда оспаривается, то это вытекает, по-видимому, лишь из внутренне несущественного разногласия: одни усматривают специальные задачи эстетики в пользовании своеобразной точкой зрения при рассмотрении психических явлений, другие — в изучении своеобразной области фактов, исследуемых вообще чисто психологически. В первом случае мы получаем эстетику психологических фактов, во втором — психологию эстетических фактов» (О. Кюльпе, 1908, с. 98—99).

Однако задача заключается в том, чтобы совершенно точно отграничить психологическую проблему искусства от социологической. На основании всех прежних рассуждений мне думается, что это правильнее всего сделать, пользуясь психологией отдельного человека. Совершенно ясно, что общераспространенная формула о том, что переживания отдельного человека не могут служить материалом для социальной психологии, здесь неприменима. Неверно то, что психология переживания искусства отдельным человеком



столь же мало обусловлена социально, как минерал или химическое соединение; и столь же очевидно, что генезис искусства и его зависимость от социального хозяйства будет изучать специально история искусства. Искусство как таковое — как определившееся направление, как сумма готовых произведений — есть такая же идеология, как и всякая другая.

Вопросом *быть или не быть* для объективной психологии является вопрос метода. До сих пор психологическое исследование искусства всегда производилось в одном из двух направлений: либо изучалась психология творца, создателя по тому, как она выразилась в том или ином произведении, либо изучалось переживание зрителя, читателя, воспринимающего это произведение. Несовершенство и бесплодность обоих этих методов достаточно очевидны. Если принять во внимание необычайную сложность творческих процессов и полное отсутствие всякого представления о законах, руководящих выражением психики творца в его произведении, станет совершенно ясна невозможность восходить от произведения к психологии его создателя, если мы не хотим остаться навсегда только при догадках. К этому присоединяется еще то, что всякая идеология, как это показал Энгельс, совершается всегда с ложным сознанием или, в сущности, бессознательно. «Как об отдельном человеке нельзя судить на основании того, что сам он о себе думает, точно так же нельзя судить о подобной эпохе переворота по ее сознанию. Наоборот, это сознание надо объяснить из противоречий материальной жизни», — говорит Маркс (К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 13, с. 7). И Энгельс пояснил это в одном из писем так: «Идеология — это процесс, который совершает так называемый мыслитель, хотя и с сознанием, но с сознанием ложным. Истинные движущие силы, которые побуждают его к деятельности, остаются ему неизвестными, в противном случае это не было бы идеологическим процессом. Он создает себе, следовательно, представления о ложных или кажущихся побудительных силах» (К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 39, с. 83).

Равным образом бесплодным оказывается и анализ переживаний зрителя, поскольку он скрыт тоже в бессоз-

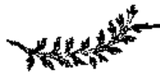
нательной сфере психики. Поэтому, мне думается, следует предложить другой метод для психологии искусства, который нуждается в известном методологическом обосновании. Против него очень легко возразить то, что обычно возражали против изучения бессознательного психологией: указывали, что бессознательное по самому смыслу этого слова есть нечто не сознаваемое нами и нам неизвестное, а потому не может быть предметом научного изучения. При этом исходили из ложной предпосылки, что «мы можем изучать только то (и вообще можем знать только о том), что мы *непосредственно сознаем*». Однако предпосылка эта неосновательна, так как мы знаем и изучаем многое такое, чего мы непосредственно не сознаем, о чем знаем только при помощи аналогии, построений, гипотез, выводов, умозаключений и т. д. — вообще лишь косвенным путем. Так создаются, например, все картины прошлого, восстанавливаемые нами при помощи разнообразнейших выкладок и построений на основании материала, который нередко *совершенно непохож* на эти картины, «когда зоолог по кости вымершего животного определяет размеры этого животного, внешний вид, образ его жизни, говорит нам, чем это животное питалось и т. д., — все это *непосредственно* зоологу не дано, *им прямо не переживается* как таковое, а составляет *выводы* на основании некоторых, непосредственно сознаваемых признаков костей и т. п.» (Б. Ивановский, 1923, с. 199).

На основании этих рассуждений можно выдвинуть тот новый метод психологии искусства, который в классификации методов Мюллера-Фрейенфельса получил название «объективно аналитического метода»* (R. Müller-Freienfels,

* За основу исследования, за его исходную точку объективно-аналитический метод берет *различие*, обнаруживающееся между эстетическим и неэстетическим объектом. Элементы художественного произведения существуют до него, и их действие более или менее изучено. Новым для искусства фактом является способ построения их элементов. Следовательно, именно в различии художественной структуры элементов и внеэстетического их объединения ключ к разгадке специфических особенностей искусства. Основной способ исследования — сравнение с внехудожественным построением тех же элементов. Вот почему предметом анализа служит форма; она и есть то, что отличает искусство от неискусства: все содержание искусства возможно и как внеэстетический факт.



1922, S. 42—43). Надо попытаться за основу взять не автора и не зрителя, а самое произведение искусства. Правда, оно само по себе никак не является предметом психологии, и психика как таковая в нем не дана. Однако если мы припомним положение историка, который точно так же изучает, скажем, французскую революцию по материалам, в которых самые объекты его изучения не даны и не заключены, или геолога, — мы увидим, что целый ряд наук стоит перед необходимостью раньше воссоздать предмет своего изучения при помощи косвенных, т. е. аналитических, методов. Разыскание истины в этих науках напоминает очень часто процесс установления истины в судебном разбирательстве какого-либо преступления, когда само преступление отошло уже в прошлое и в распоряжении судьи имеются только косвенные доказательства: следы, улики, свидетельства. Плох был бы тот судья, который стал бы выносить приговор на основании рассказа обвиняемого или потерпевшего, т. е. лица, заведомо пристрастного и по самому существу дела извращающего истину. Так точно поступает психология, когда она обращается к показаниям читателя или зрителя. Но отсюда вовсе не следует, что судья должен вовсе отказаться выслушать заинтересованные стороны, раз он их заранее лишает доверия. Так точно и психолог никогда не откажется воспользоваться тем или иным материалом, хотя он заранее может быть признан ложным. Только сопоставляя целый ряд ложных положений, проверяя их объективными уликами, вещественными доказательствами и т. п., судья устанавливает истину. И историку почти всегда приходится пользоваться заведомо ложными и пристрастными материалами, и, совершенно подобно тому, как историк и геолог прежде воссоздают предмет своего изучения и только после подвергают его исследованию, психолог вынужден обращаться чаще всего именно к вещественным доказательствам, к самим произведениям искусства и по ним воссоздавать соответствующую им психологию, чтобы иметь возможность исследовать ее и управляющие ею законы. При этом всякое произведение искусства естественно рассматривается психологом как система раздражите-



лей, сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию. При этом, анализируя структуру раздражителей, мы воссоздаем структуру реакции. Простейший пример может пояснить это. Мы изучаем ритмическое строение какого-нибудь словесного отрывка, мы имеем все время дело с фактами непсихологическими, однако, анализируя этот ритмический строй речи как разнообразно направленный на то, чтобы вызвать соответственно функциональную реакцию, мы через этот анализ, исходя из вполне объективных данных, воссоздаем некоторые черты эстетической реакции. При этом совершенно ясно, что воссоздаваемая таким путем эстетическая реакция будет совершенно безличной, т. е. она не будет принадлежать никакому отдельному человеку и не будет отражать никакого индивидуального психического процесса во всей его конкретности, но это только ее достоинство. Это обстоятельство помогает нам установить природу эстетической реакции в ее чистом виде, не смешивая ее со всеми случайными процессами, которыми она обрастает в индивидуальной психике.

Этот метод гарантирует нам и достаточную объективность получаемых результатов и всей системы исследования, потому что он исходит всякий раз из изучения твердых, объективно существующих и учитываемых фактов. Общее направление этого метода можно выразить следующей формулой: от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и к установлению ее общих законов.

В зависимости от нового метода задачи и план настоящей работы должны быть определены как попытка сколько-нибудь обстоятельно и планомерно осуществить этот метод на деле. Совершенно понятно, что это обстоятельство не позволяло задаваться какими-либо систематическими целями. В области методологии, критики самого исследования, теоретического обобщения результатов и прикладного их значения — везде пришлось отказаться от задачи фундаментального и систематического пересмотра всего



материала, что могло бы составить предмет многих и многих исследований.

Везде приходилось намечать пути для решения самых основных и простейших вопросов, для испытания метода. Поэтому мною вынесены некоторые отдельные исследования басни, новеллы, трагедии вперед для того, чтобы с исчерпывающей ясностью показать приемы и характер применяемых мною методов.

Если бы в результате этого исследования составился самый общий и ориентировочный очерк психологии искусства — этим была бы выполнена стоящая перед автором задача.

КРИТИКА

Глава II
ИСКУССТВО КАК ПОЗНАНИЕ

В психологии было выдвинуто чрезвычайно много различных теорий, из которых каждая по-своему разъясняла процессы художественного творчества или восприятия. Однако чрезвычайно немногие попытки были доведены до конца. Мы не имеем почти ни одной совершенно законченной и сколько-нибудь общепризнанной системы психологии искусства. Те авторы, которые пытаются свести воедино все наиболее ценное, созданное в этой области, как Мюллер-Фрейенфельс, по самому существу дела обречены на эклектическую сводку самых разных точек зрения и взглядов. Большей частью психологи отрывочно и фрагментарно разрабатывали только отдельные проблемы интересующей нас теории искусства, причем вели это исследование часто в совершенно разных и непересекающихся плоскостях, так что без какой-либо объединяющей идеи или методологического принципа было бы трудно подвергнуть систематической критике все то, что психология сделала в этом направлении.

Предметом нашего рассмотрения могут служить только те психологические теории искусства, которые, во-первых, доведены до сколько-нибудь законченной систематической теории, а во-вторых, лежат в одной плоскости с предпринимаемым нами исследованием. Иначе говоря, нам придется критически столкнуться только с теми психологическими теориями, которые оперируют при помощи объективно аналитического метода, т. е. в центр своего внимания ставят объективный анализ самого художественного произведения и, исходя из этого анализа, воссоздают соответствующую ему психологию. Те системы, которые построены на иных методах и приемах исследования, оказываются в совершенно другой плоскости, и для того, чтобы проверить результаты нашего исследования при помощи прежде установленных фактов и законов, нам придется подождать самых конечных его итогов, так как только крайние выводы

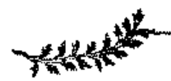


могут быть сопоставлены с выводами других исследований, которые шли совершенно своим путем.

Благодаря этому очень ограничивается и суживается круг подлежащих критическому рассмотрению теорий и становится возможным свести их к трем основным типическим психологическим системам, из которых каждая объединяет вокруг себя множество отдельных частных исследований, несогласованных взглядов и т. п.

Остается еще прибавить, что самая критика, которую мы намерены развить ниже, по самому смыслу поставленной перед ней задачи должна исходить из чисто психологической состоятельности и достоверности каждой теории. Заслуги каждой из рассматриваемых теорий в ее специальной области, например в языкознании, теории литературы и т. п., остаются здесь вне учета.

Первая и наиболее распространенная формула, с которой приходится встретиться психологу, когда он подходит к искусству, определяет искусство как познание[41]. Восходя к В. Гумбольдту[42], эта точка зрения была блестяще развита в трудах Потебни[43] и его школы и послужила основным принципом в целом ряде его плодотворных исследований. Она же в несколько модифицированном виде подходит чрезвычайно близко к общераспространенному и из далекой древности идущему учению о том, что искусство есть познание мудрости и что поучение и наставление — одна из главных его задач. Основным взглядом этой теории является аналогия между деятельностью и развитием языка и искусством. В каждом слове, как показала это психологическая система языкознания, мы различаем три основных элемента: во-первых, внешнюю звуковую форму, во-вторых, образ, или внутреннюю форму, и, в-третьих, значение. Внутренней формой[44] называется при этом ближайшее этимологическое значение слова, при помощи которого оно приобретает возможность означать вкладываемое в него содержание. Во многих случаях эта внутренняя форма забылась и вытеснилась под влиянием все расширяющегося значения слова. Однако в другой части слов эту внутреннюю форму обнаружить чрезвычайно легко, а этимологическое исследование показывает, что даже в тех случаях, в которых сохранились только внешние формы и значение,



внутренняя форма была и только забылась в процессе развития языка. Так, мышь когда-то обозначала «вор» и только через внутреннюю форму эти звуки сумели сделаться обозначением мыши. В таких словах, как «молокосос», «чернила», «конка», «летчик» и т. п., эта внутренняя форма еще до сих пор ясна и совершенно ясен процесс постепенного вытеснения образа все расширяющимся содержанием слова, тот конфликт, который возникает между первоначальным, узким, и последующим, более широким, его применением. Когда мы говорим «паровая конка» или «красные чернила», мы ощущаем этот конфликт совершенно ясно. Чтобы понять значение внутренней формы, играющей самую существенную роль в аналогии с искусством, чрезвычайно полезно остановиться на таком явлении, как синонимы. Два синонима имеют разную звуковую форму при одном и том же содержании только благодаря тому, что внутренняя форма каждого из этих слов совершенно различна. Так, слова «луна» и «месяц» обозначают в русском языке одно и то же при помощи разных звуков, благодаря тому что этимологически слово «луна» обозначает нечто капризное, изменчивое, непостоянное, прихотливое (намек на лунные фазы), а слово «месяц» означает нечто служащее для измерения (намек на измерение времени по фазам).

Таким образом, разница между обоими этими словами оказывается чисто психологической. Они приводят к одному и тому же результату, но при помощи разных процессов мысли. Так точно мы при помощи двух разных намеков можем догадаться об одной и той же вещи, но путь догадки будет всякий раз отличным. Потебня блестяще формулирует это, когда говорит: «Внутренняя форма каждого из этих слов иначе направляет мысль...» (1913, с. 14).

Те же самые три элемента, которые мы различаем в слове, эти психологи находят и в каждом произведении искусства, утверждая, следовательно, что и психологические процессы восприятия и творчества художественного произведения совпадают с такими же процессами при восприятии и творчестве отдельного слова «Те же стихии, — говорит Потебня, — и в произведении искусства, и не трудно будет найти их, если будем рассуждать таким образом: «Это — мраморная статуя (внешняя форма) женщины с

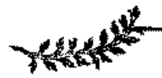


мечом и весами (внутренняя форма), представляющая правосудие (содержание)». Окажется, что в произведении искусства образ относится к содержанию, как в слове представление — к чувственному образу или понятию. Вместо понятия «содержание» художественного произведения можем употребить более обыкновенное выражение, именно «идея» (там же).

Таким образом, механизм психологических процессов, соответствующих произведению искусства, намечается из этой аналогии, причем устанавливается, что символичность или образность слова равняется его поэтичности и, следовательно, основой художественного переживания становится образность, а общим его характером делаются обычные свойства интеллектуального и познавательного процесса. Ребенок, впервые увидевший стеклянный шар, назвал его арбузиком, объясняя новое и неизвестное для него впечатление шара при помощи прежнего и известного представления об арбузе. Прежнее представление «арбузик» помогло ребенку апперципировать и новое. «Шекспир создал образ Отелло, — говорит Овсянико-Куликовский[45], — для апперцепции идеи ревности, подобно тому как ребенок вспомнил и сказал «арбузик» для апперцепции шара... «Стеклянный шар — да это арбузик», — сказал ребенок: «Ревность — да это Отелло», — сказал Шекспир. Ребенок — худо ли, хорошо ли — объяснил самому себе шар. Шекспир отлично объяснил ревность сначала самому себе, а потом уже — всему человечеству» (Д. Н. Овсянико-Куликовский, 1895, с. 18—20).

Таким образом, оказывается, что поэзия или искусство есть особый способ мышления, который в конце концов приводит к тому же самому, к чему приводит и научное познание (объяснение ревности у Шекспира), но только другим путем. Искусство отличается от науки только своим методом, т. е. способом переживания, т. е. психологически. «Поэзия, как и проза, — говорит Потебня, — есть прежде всего и главным образом известный способ мышления и познания...» (А. А. Потебня, 1905, с. 97). «Без образа нет искусства, в частности поэзии» (там же, с. 83).

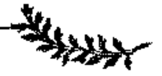
Чтобы до конца формулировать взгляд этой теории на процесс художественного понимания, следует указать, что



всякое художественное произведение с этой точки зрения может применяться в качестве сказуемого к новым, непознанным явлениям или идеям и апперципировать новое значение. То, чего мы не в состоянии понять прямо, мы можем понять окольным путем, путем иносказания, и все психологическое действие художественного произведения без остатка может быть сведено на эту окольность пути.

В современном русском слове «мышь», — говорит Овсянико-Куликовский, — мысль идет к цели, т. е. к обозначению понятия, прямым путем и делает один шаг; в санскритском *«муш»* она шла как бы окольным путем, сперва в направлении к значению «вор», а оттуда уже к значению «мышь», и, таким образом, делала два шага. Это движение сравнительно с первым, прямолинейным, представляется более *ритмическим*... В психологии языка, т. е. в мышлении фактическом, реальном (а не формально-логическом), вся суть не в том, что́ сказано, что́ подумано, а в том, *как* сказано, *как* подумано, *каким образом* представлено известное содержание» (1895, с. 26, 28).

Таким образом, совершенно ясно, что мы имеем дело здесь с чисто интеллектуальной теорией. Искусство требует только работы ума, работы мысли, все остальное есть случайное и побочное явление в психологии искусства. «Искусство есть известная работа мысли» (там же, с. 63), — формулирует Овсянико-Куликовский. То же обстоятельство, что искусство сопровождается известным и очень важным волнением как в процессе творчества, так и восприятия, объясняется этими авторами как явление случайное и не заложенное в самом процессе. Оно возникает как награда за труд, потому что образ, необходимый для понимания известной идеи, сказуемое к этой идее «дано мне заранее художником, оно было даровое» (там же, с. 36). И вот это даровое ощущение относительной легкости, паразитического удовольствия от бесплатного использования чужого труда и есть источник художественного наслаждения. Грубо говоря, Шекспир потрудился за нас, отыскивая к идее ревности соответствующий ей образ Отелло. Все наслаждение, которое мы испытываем, читая Отелло, без остатка сводится к приятному пользованию чужим трудом и к даровому употреблению чужого творческого труда. Чрезвычайно ин-

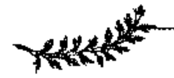


тересно отметить, что этот односторонний интеллектуализм системы совершенно открыто признают и все виднейшие представители этой школы. Так, Горнфельд[46] прямо говорит, что определение искусства как познания «захватывает одну лишь сторону художественного процесса» (1922, с. 9). Он же указывает на то, что при таком понимании психологии искусства стирается грань между процессом научного и художественного познания, что в этом отношении «великие научные истины сходны с художественными образами» и что, следовательно, «данное определение поэзии нуждается в более тонкой differencia specifica, найти которую не так легко» (там же, с. 8).

Чрезвычайно интересно отметить, что в этом отношении указанная теория идет вразрез со всей психологической традицией в этом вопросе. Обычно исследователи исключали почти вовсе интеллектуальные процессы из сферы эстетического анализа. «Многие теоретики так односторонне подчеркивали, что искусство — дело восприятия или фантазии, или чувства, искусство противопоставляли так резко науке, как области познания, что может показаться почти не совместимым с теорией искусства утверждением, если мы скажем, что и мыслительные акты составляют часть художественного наслаждения» (R. Müller-Freienfels, 1922, S. 180).

Так оправдывается один из авторов, включая в анализ эстетического наслаждения мыслительные процессы. Здесь же мысль поставлена во главу угла при объяснении явлений искусства.

Этот односторонний интеллектуализм обнаружился чрезвычайно скоро, и уже второму поколению исследователей пришлось внести весьма существенные поправки в теорию их учителя, поправки, которые, строго говоря, с психологической точки зрения сводят на нет это утверждение. Не кто иной, как Овсянико-Куликовский, вынужден был выступить с учением о том, что лирика представляет собой совершенно особый вид творчества (1914), который обнаруживает *«принципиальное психологическое различие»* с эпосом. Оказывается, что сущность лирического искусства никак не может быть сведена к процессам познания, к работе мысли, но что определяющую роль в лирическом переживании играет эмоция, эмоция, которая может быть

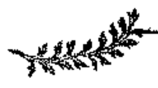


совершенно точно отделена от побочных эмоций, возникающих в процессе научного, философского творчества. «Во всяком человеческом творчестве есть свои эмоции. При анализе психологии, например, математического творчества найдется непременно особая «математическая эмоция». Однако ни математик, ни философ, ни естествоиспытатель не согласятся с тем, чтобы их задача сводилась к созданию специфических эмоций, связанных с их специальностью. Ни науку, ни философию мы не назовем деятельностями эмоциональными. Огромную роль играют эмоции в творчестве художественном — *образном*. Они вызываются здесь самим содержанием и могут быть какие угодно: эмоциями скорби, грусти, жалости, негодования, соболезнования, умиления, ужаса и т. д. и т. д., — *только они сами по себе не являются лирическими*. Но к ним может примешиваться лирическая эмоция — со стороны, именно со стороны формы, если данное художественное произведение облечено в ритмическую форму, например в стихотворную или такую прозаическую, в которой соблюден ритмический каданс речи. Вот сцена прощания Гектора с Андромахой. Вы можете испытать, читая ее, сильную эмоцию и прослезиться. Без всякого сомнения, та эмоция, поскольку она вызвана трогательностью самой сцены, не заключает в себе ничего лирического. Но к этой эмоции, вызванной содержанием, присоединяется ритмическое воздействие плавных гекзаметров, и вы, в придачу, испытываете еще и легкую лирическую эмоцию. Эта последняя была гораздо сильнее в те времена, когда гомеровские поэмы не были книгою для чтения, когда слепые рапсоды пели эти песни, сопровождая пение игрою на кифаре. К ритму стиха присоединялся ритм пения и музыки. Лирический элемент усугублялся, усиливался, а может быть, иной раз и заслонял эмоцию, вызывавшуюся содержанием. Если хотите получить эту эмоцию в ее чистом виде, без всякой примеси лирической эмоции, переложите сцену в прозу, лишенную ритмического каданса, представьте себе, например, прощание Гектора с Андромахой, рассказанное Писемским. Вы переживете подлинную эмоцию сочувствия, сострадания, жалости и даже прольете слезу — но ничего по существу лирического тут не будет» (там же, с. 173—175).



Таким образом, целая громадная область искусства — вся музыка, архитектура, поэзия — оказывается совершенно исключенной из теории, объясняющей искусство как работу мысли. Приходится выделить эти искусства не только в особый подвид внутри самих же искусств, но даже в особый совершенно вид творчества, столь же чуждый образным искусствам, как и научному и философскому творчеству, и стоящий к ним в том же отношении. Однако оказывается, что крайне трудно провести границу между лирическим и нелирическим внутри самого искусства. Иначе говоря, если признать, что лирические искусства требуют не работы мысли, а чего-то другого, приходится признать вслед за этим, что и во всяком другом искусстве есть громадные области, которые никак не могут быть сведены к работе мысли. Например, оказывается, что такие вещи, как «Фауст» Гете[47], «Каменный гость», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери» Пушкина, мы должны будем отнести к синкретическому, или смешанному искусству, полуобразному, полулирическому, и над ними не всегда можно сделать такую операцию, как со сценой прощания Гектора. По учению самого же Овсянико-Куликовского, нет никакой принципиальной разницы между прозой и стихом, между речью размеренной и неразмеренной, и, следовательно, нельзя указать во внешней форме признака, который позволил бы отличить образное искусство от лирического. «Стих — это только педантическая проза, в которой соблюдено однообразие размера, а проза — это вольный стих, в котором ямбы, хореи и т. д. чередуются свободно и произвольно, что отнюдь не мешает иной прозе (например, тургеневской) быть гармоничнее иных стихов» (1895, с. 55).

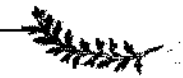
Далее мы видели, что в сцене прощания Гектора с Андромахой наши эмоции протекают как бы в двух планах: с одной стороны, эмоции, вызванные содержанием, которые остались бы и в том случае, если бы эту сцену переложил Писемский, и, с другой — эмоции, вызванные гекзаметрами, которые у Писемского пропали бы невозвратно. Спрашивается, есть ли хоть одно произведение искусства, в котором этих добавочных эмоций формы не было бы? Иначе говоря, можно ли представить себе такое произведение, которое, будучи пересказано Писемским так, что от него



сохранится только содержание и совершенно исчезнет всякая форма, тем не менее ничего не потеряет в этом. Напротив, анализ и повседневное наблюдение убеждают нас, что в образном произведении нерасторжимость формы совершенно совпадает с нерасторжимостью формы в любом лирическом стихотворении. Овсянико-Куликовский относит к чисто эпическим произведениям, например, «Анну Каренину» Толстого. Но вот что писал сам Толстой о своем романе и, в частности, о его формальной стороне: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, кот[орый] я написал, сначала... И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить quils en savent plus long que moi*... И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Обл [онский] и какие плечи у Карен [иной], то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя: а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения» (1953, т. 62, с. 268—269).

Здесь совершенно ясно Толстой указывает на служебность мысли в художественном произведении и на совершенную невозможность той операции для «Анны Карениной», которую Овсянико-Куликовский применяет к сцене прощания Гектора с Андромахой. Казалось бы, что, переложив «Анну Каренину» своими словами или словами Писемского, мы сохраним все ее интеллектуальные достоинства, лирической же добавочной эмоции ей не полагается, так как она написана не плавными гекзаметрами и в результате она не должна ничего потерять от такой операции. Между тем оказывается, что нарушить сцепление мыслей

* Они знают об этом больше, чем я (фр.). (*Прим ред.*)



и сцепление слов в этом романе, т. е. разрушить его форму, значит так же убить самый роман, как переложить лирическое стихотворение по Писемскому. И другие произведения, называемые Овсянико-Куликовским, как «Капитанская дочка», «Война и мир», вероятно, не выдержали бы такой операции. Надо сказать, что в этом разрушении формы — действительном или воображаемом — и заключается основная операция психологического анализа. И отличие действия самого точного пересказа от самого произведения служит исходной точкой для анализа особой эмоции формы. В интеллектуализме этой системы как нельзя ярче сказалось совершенное непонимание психологии формы художественного произведения. Ни Потебня, ни его ученики ни разу не показали, чем объясняется совершенно особое и специфическое действие художественной формы. Вот что говорит по этому поводу Потебня: «Каково бы ни было, в частности, решение вопроса, почему поэтическому мышлению более (в его менее сложных формах), чем прозаическому, сродна музыкальность звуковой формы, т. е. темп, размер, созвучие, сочетание с мелодией; оно не может подорвать верности положений, что поэтическое мышление может обходиться без размера и пр., как, наоборот, прозаическое может быть искусственно, хотя и не без вреда, облечено в стихотворную форму» (1905, с. 97). Что стихотворный размер не обязателен для поэтического произведения, это совершенно очевидно, как очевидно и то, что изложенное в стихах математическое правило или грамматическое исключение не составляет еще предмет поэзии. Но что поэтическое мышление может быть совершенно независимо от всякой внешней формы, что именно и утверждает в приведенных строках Потебня, — это есть основное противоречие с первой аксиомой психологии художественной формы, утверждающей, что *только в данной своей форме художественное произведение оказывает свое психологическое воздействие.* Интеллектуальные процессы оказываются только частичными и составными, служебными и вспомогательными в том сцеплении мыслей и слов, которое и есть художественная форма. Самое же это сцепление, т. е. самая форма, как говорит Толстой, составлена не мыслью, а чем-то другим. Иначе говоря, если в психологию искус-



ства и входит мысль, то вся она в целом не есть все же работа мысли. Эту необычайную психологическую силу художественной формы совершенно точно отметил Толстой, когда указывал на то, что нарушение этой формы в ее бесконечно малых элементах немедленно ведет к уничтожению художественного эффекта. «Я уже приводил где-то, — говорит Толстой, — глубокое изречение русского живописца Брюллова об искусстве, но не могу не привести его еще раз, потому что оно лучше всего показывает, чему можно и чему нельзя учить в школах. Поправляя этюд ученика, Брюллов в нескольких местах чуть тронул его, и плохой, мертвый этюд вдруг ожил. «Вот, *чуть-чуть* тронули, и все изменилось», — сказал один из учеников. «Искусство начинается там, где начинается *чуть-чуть*», — сказал Брюллов, выразив этими словами самую характерную черту искусства. Замечание это верно для всех искусств, но справедливость его особенно заметна на исполнении музыки... Возьмем три главных условия — высоту, время и силу звука. Музыкальное исполнение только тогда есть искусство и тогда заражает, когда звук будет ни выше, ни ниже того, который должен быть, т. е. будет взята та бесконечно малая середина той ноты, которая требуется, и когда протянута будет эта нота ровно столько, сколько нужно, и когда сила звука будет ни сильнее, ни слабее того, что нужно. Малейшее отступление в высоте звука в ту или другую сторону, малейшее увеличение или уменьшение времени и малейшее усиление или ослабление звука против того, что требуется, уничтожает совершенство исполнения и вследствие того заразительность произведения. Так что то заражение искусством музыки, которое, кажется, так просто и легко вызывается, мы получаем только тогда, когда исполняющий находит те бесконечно малые моменты, которые требуются для совершенства музыки. То же самое и во всех искусствах: чуть-чуть светлее, чуть-чуть темнее, чуть-чуть выше, ниже, правее, левее — в живописи; чуть-чуть ослаблена или усилена интонация — в драматическом искусстве, или сделана чуть-чуть раньше, чуть-чуть позже; чуть-чуть недосказано, пересказано, преувеличено — в поэзии, и нет заражения. Заражение только тогда достигается и в той мере, в какой художник находит те бесконечно малые моменты, из которых складывается



произведение искусства. И научить внешним образом нахождению этих бесконечно малых моментов нет никакой возможности: они находятся только тогда, когда человек отдается чувству. Никакое обучение не может сделать того, чтобы пляшущий попадал в самый такт музыки и поющий или скрипач брал самую бесконечно малую середину ноты и чтобы рисовальщик проводил единственную из всех возможных нужную линию и поэт находил единственно нужное размещение единственно нужных слов. Все это находит только чувство» (1951, т. 30, с. 127—128).

Совершенно ясно, что различие между гениальным дирижером и посредственным при исполнении одной и той же музыкальной вещи, различие между гениальным художником и совершенно точным копиистом его картины всецело *сводится* на эти бесконечно малые элементы искусства, которые принадлежат к соотношению составляющих его частей, т. е. к элементам формальным. Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть, — это все равно что сказать, что искусство начинается там, где начинается форма.

Таким образом, поскольку форма присуща всякому решительно художественному произведению, будь то лирическое или образное, особая эмоция формы есть необходимое условие художественного выражения, и поэтому падает самое различение Овсянико-Куликовского, который считает, что в одних искусствах эстетическое наслаждение «возникает, скорее, как результат процесса, как своего рода награда — за творчество — для художника, за понимание и повторение чужого творчества для всякого, кто воспринимает художественное произведение. Другое дело — архитектура, лирика и музыка, где эти эмоции не только имеют значение «результата» или «награды», но прежде всего выступают в роли основного душевного момента, в котором сосредоточен весь центр тяжести произведения. Эти искусства могут быть названы *эмоциональными* — в отличие от других, которые назовем *интеллектуальными* или *«образными»*. В последних душевный процесс подводится под формулу: от образа к идее и от идеи к эмоции. В первых его формула иная: *от эмоции, производимой внешней формою, к другой, усугубленной эмоции, которая возгорается в силу*

того, что внешняя форма стала для субъекта символом идеи» (1895, с. 70—71).

Обе эти формулы совершенно неверны. Правильней было бы сказать, что душевный процесс при восприятии и образного и лирического искусства подводится под формулу: от *эмоции формы* к чему-то следующему за ней. Во всяком случае, начальный и отправной момент, без которого понимание искусства не осуществляется вовсе, есть эмоция формы. Это наглядным образом подтверждается той самой психологической операцией, которую автор проделал над Гомером, а эта операция, в свою очередь, совершенно опровергает утверждение, что искусство есть работа мысли. Эмоция искусства никак не может быть сведена к эмоциям, *сопровождающим «всякий акт предицирования, и в особенности акт грамматического предицирования.* Дан ответ на вопрос, найдено *сказуемое* — субъект ощущает род умственного удовлетворения. Найдена идея, создан образ — и субъект чувствует своеобразную интеллектуальную радость» (1914, с. 199).

Этим, как уже было показано выше, совершенно стирается всякая психологическая разница между интеллектуальной радостью от решения математической задачи и от прослушанного концерта. Совершенно прав Горнфельд, когда говорит, что «в этой насквозь познавательной теории обойдены эмоциональные элементы искусства, и в этом — пробел теории Потебни, пробел, который он чувствовал и, верно, заполнил бы, если бы продолжал свою работу» (1922, с. 63).

Что сделал бы Потебня, если бы продолжал свою работу, мы не знаем, но к чему пришла его система, последовательно разрабатываемая его учениками, знаем: она должна была исключить из формулы Потебни едва ли не большую половину искусства и прийти в противоречие с очевиднейшими фактами, когда захотела сохранить влияние этой формулы для другой половины.

Для нас совершенно очевидно, что те интеллектуальные операции, те мыслительные процессы, которые возникают у каждого из нас при помощи и по поводу художественного произведения, не принадлежат к психологии искусства в тесном смысле этого слова. Это есть как бы результат, следствие, вывод, последействие художественного произведе-



ния, которое может осуществиться не иначе, как в результате его основного действия. И та теория, которая начинает с этого последействия, поступает, по остроумному выражению Шкловского[48], так, как всадник, собирающийся вскочить на лошадь, когда перепрыгивает через нее. Эта теория бьет мимо цели и не дает разъяснения психологии искусства как таковой. Что это действительно так, мы можем убедиться из следующих чрезвычайно простых примеров. Так, Валерий Брюсов[49], принимая эту точку зрения, утверждал, что всякое художественное произведение приводит особенным методом к тем же самым познавательным результатам, к которым приводит и ход научного доказательства. Например, то, что переживаем мы, читая пушкинское стихотворение «Пророк», можно доказать и методами науки. «Пушкин доказывает ту же мысль методами поэзии, т. е. синтезируя представления. Так как вывод ложен, то должны быть ошибки и в доказательствах. И действительно: мы не можем принять образ серафима, не можем примириться с заменой сердца углем и т. д. При всех высоких художественных достоинствах стихотворения Пушкина... оно может быть нами воспринимаемо только при условии, если мы станем на точку зрения поэта. «Пророк» Пушкина уже только исторический акт, подобно, напр., учению о неделимости атома» (В. Я. Брюсов, 1975, с. 564). Здесь интеллектуальная теория доведена до абсурда, и потому ее психологические несуразности особенно очевидны. Выходит так, что, если художественное произведение идет вразрез с научной истиной, оно сохраняет для нас такое же значение, как и учение о неделимости атома, т. е. оставленная и неверная научная теория. Но в таком случае 0,99 в мировом искусстве оказалось бы выброшенным за борт и принадлежащим только истории.

Если Пушкин одно из великолепных своих стихотворений начинает словами:

Земля недвижна: неба своды,
Творец, поддержаны тобой,
Да не падут на сушь и воды
И не подавят нас собой, —



в то время как каждый школьник первой ступени знает, что земля не недвижна, а вращается, — выходит, что эти стихи не могут иметь никакого серьезного смысла для культурного человека. Зачем же тогда поэты обращаются к явно неверным и ложным идеям? В полном несогласии с этим Маркс указывает как на важнейшую проблему искусства на разъяснение того, почему греческий эпос и трагедии Шекспира, возникшие в давно ушедшую в прошлое эпоху, сохраняют до сих пор значение нормы и недосягаемого образца, несмотря на то что почва идей и отношений, на которых они выросли, давно уж для нас не существует более. Только на почве греческой мифологии могло возникнуть греческое искусство, однако оно продолжает волновать нас, хотя эта мифология утратила для нас всякое реальное значение, кроме исторического (К. Маркс, Ф. Энгельс, т. 12, с. 736—737). Лучшим доказательством того, что эта теория оперирует, по существу, с внеэстетическим моментом искусства, является судьба русского символизма, который в своих теоретических предпосылках всецело совпадает с рассматриваемой теорией.

Выводы, к которым пришли сами символисты, прекрасно сконцентрированы Вячеславом Ивановым в его формуле, гласящей: «Символизм лежит вне эстетических категорий» (1916, с. 154). Так же точно вне эстетических категорий и вне психологических переживаний искусства как такового лежат исследуемые этой теорией мыслительные процессы. Вместо того чтобы объяснить нам психологию искусства, они сами нуждаются в объяснении, которое может быть дано только на почве научно разработанной психологии искусства.

Но легче всего судить всякую теорию по тем крайним выводам, которые упираются уже в совершенно другую область и позволяют проверить найденные законы на материале фактов совершенно другой категории. Интересно проследить такие выводы, упирающиеся в область истории идеологий, критикуемой нами теории. С первого взгляда она как будто бы как нельзя лучше согласуется с теорией постоянной изменчивости общественной идеологии в зависимости от изменения производственных отношений. Она как будто совершенно ясно показывает, как и почему меняется



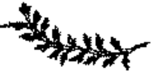
психологическое впечатление от одного и того же произведения искусства, несмотря на то что форма этого произведения остается одной и той же. Раз все дело не в том содержании, которое вложил в произведение автор, а в том, которое привносит от себя читатель, то совершенно ясно, что содержание этого художественного произведения является зависимой и переменной величиной, функцией от психики общественного человека и изменяется вместе с последней. «Заслуга художника не в том minimum содержания, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание. Скромная загадка: «Одно каже «свитай боже», друге каже «не дай боже», третье каже «мені все одно» (окно, двери и сволок) — может вызвать мысль об отношениях разных слоев народа к расцвету политической, нравственной, научной идеи, и такое толкование будет ложно только в том случае, когда мы выдадим его за объективное значение загадки, а не за наше личное состояние, возбужденное загадкой. В незамысловатом рассказе, как бедняк хотел было набрать воды из Савы, чтобы развести глоток молока, который был у него в чашке, как волна без следа унесла из сосуда его молоко и как он сказал: «Саво, Саво! Себе не забиjели, а мене зацрни» (т. е. опечалила). В этом рассказе может кому-нибудь почудиться неумолимое, стихийно-разрушительное действие потока мировых событий, несчастье отдельных лиц, вопль, который вырывается из груди невозвратными и, с личной точки, незаслуженными потерями. Легко ошибиться, навязав народу то или другое понимание, но очевидно, что подобные рассказы живут по целым столетиям не ради своего буквального смысла, а ради того, который в них может быть вложен. Этим объясняется, почему создания темных людей и веков могут сохранять свое художественное значение во времена высокого развития, и вместе почему, несмотря на мнимую вечность искусства настает пора, когда с увеличением затруднений при понимании, забвением внутренней формы произведения искусства теряют свою цену» (А. А. Потебня, 1913, с. 153—154).

Таким образом, как будто бы объяснена историческая изменчивость искусства. «Лев Толстой сравнивал действие художественного произведения с заражением; это сравне-



ние здесь особенно уясняет дело: я заразился тифом от Ивана, но у меня мой тиф, а не тиф Ивана. И у меня мой Гамлет, а не Гамлет Шекспира. А тиф *вообще* есть абстракция, необходимая для теоретической мысли и ею созданная. Свой Гамлет у каждого поколения, свой Гамлет у каждого читателя» (А. Горнфельд, 1922, с. 114).

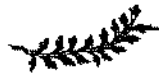
Как будто историческая обусловленность искусства разъясняется этим хорошо, но самое сравнение с формулой Толстого совершенно разоблачает это мнимое объяснение. В самом деле, для Толстого искусство перестает существовать, если нарушается один из самых малых его элементов, если исчезнет одно из его «чуть-чуть». Для Толстого всякое произведение искусства есть полнейшая формальная тавтология. Оно в своей форме всегда равно само себе. «Я сказал, что сказал» — вот единственный ответ художника на вопрос о том, что он хотел сказать своим произведением. И проверить себя он не может иначе, как вновь повторить теми же самыми словами весь свой роман. Для Потебни произведение искусства всегда аллегория, иносказание: «Я сказал не то, что сказал, а нечто иное» — вот его формула для произведения искусства. Отсюда совершенно ясно, что эта теория разъясняет не изменение психологии искусства само по себе, а только изменение пользования художественным произведением. Эта теория показывает, что каждое поколение и каждая эпоха пользуется художественным произведением по-своему, но для того, чтобы воспользоваться, нужно прежде всего пережить, а как оно переживается каждой из эпох и каждым из поколений, на это теория дает далеко не исторический ответ. Так, говоря о психологии лирики, Овсянико-Куликовский отмечает следующую ее особенность, именно то, что она вызывает не работу мысли, а работу чувства. При этом она выставляет следующие положения: «1) психология лирики характеризуется особыми признаками, которыми она резко отличается от психологии других видов творчества;... 3) отличительные психологические признаки лирики должны быть признаны вечными: они обнаруживаются уже в древнейшем, доступном изучению фазисе лиризма, проходят через всю историю его, и все изменения, каким они подвергаются в процессе эволюции, не только не нарушают их психологической приро-



ды, но лишь содействуют ее упрочению и полноте ее выражения» (1914, с. 165).

Отсюда совершенно ясно, что, поскольку речь идет о психологии искусства в собственном смысле слова, она окажется вечной; несмотря на все изменения, она полнее выражает свою природу и кажется как будто изъятой из общего закона исторического развития, во всяком случае в своей существенной части. Если мы припомним, что лирическая эмоция есть для нашего автора вообще художественная эмоция по существу, т. е. эмоция формы, — то мы увидим, что психология искусства, поскольку она есть психология формы, остается вечной и неизменной, а изменяется и развивается от поколения к поколению только употребление ее и пользование ею. Чудовищная натяжка мысли, которая сама собой бросается в глаза, когда мы пытаемся вслед за Потебней вложить огромный смысл в скромную загадку, является прямым следствием того, что исследование все время ведется не в области загадки самой по себе, а в области пользования и применения ее. Осмыслить можно решительно все. У Горнфельда мы найдем множество примеров тому, как мы совершенно непроизвольно осмысливаем всякую бессмыслицу (1922, с. 139), а опыты с чернильными пятнами, в последнее время применяющиеся Роршахом[50], дают наглядное доказательство тому, что мы привносим от себя смысл, строй и выражение в самое случайное и бессмысленное нагромождение форм.

Иначе говоря, само по себе произведение никогда не может быть ответственно за те мысли, которые могут появиться в результате его. Сама по себе мысль о политическом расцвете и о различном к нему отношении различных взглядов ни в какой степени не содержится в скромной загадке. Если мы ее буквальный смысл (окно, двери и сволок) заменим аллегорическим, загадка перестанет существовать как художественное произведение. Иначе не было бы никакой разницы между загадкой, басней и самым сложным произведением, если каждое из них могло бы вместить в себя самые великие мысли. Трудность заключается не в том, чтобы показать, что пользование произведениями искусства в каждую эпоху имеет свой особый характер, что «Божественная комедия» в нашу эпоху имеет совершенно

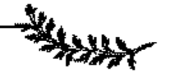


не то общественное назначение, что в эпоху Данте, — трудность заключается в том, чтобы показать, что читатель, находящийся и сейчас под воздействием тех же самых формальных эмоций, что и современник Данте, по-иному пользуется теми же самыми психологическими механизмами и переживает «Божественную комедию» по-иному.

Иначе говоря, задача состоит в том, чтобы показать, что мы не только толкуем по-разному художественные произведения, но и по-разному их переживаем. Недаром Горнфельд статью о субъективности и изменчивости понимания назвал «О толковании художественного произведения» (там же, с. 95—153). Важно показать, что самое объективное и как будто чисто образное искусство, как это Гюйо сделал для пейзажа, и есть, в сущности говоря, та же самая лирическая эмоция в широком смысле слова, т. е. специфическая эмоция художественной формы. «Мир «Записок охотника», — говорит Гершензон, — ни дать ни взять — крестьянство Орловской губернии 40-х годов; но, если присмотреться внимательно, легко заметить, что это — маскарадный мир, именно — образы душевных состояний Тургенева, одетые в плоть, в фигуры, в быт и психологию орловских крестьян, а также в пейзаж Орловской губернии» (1919, с. 11).

Наконец, что самое важное, субъективность понимания, привносимый нами от себя смысл ни в какой мере не являются специфической особенностью поэзии — он есть признак всякого вообще понимания. Как совершенно правильно формулировал Гумбольдт, всякое понимание есть непонимание, т. е. процессы мысли, пробуждаемые в нас чужой речью, никогда вполне не совпадают с теми процессами, которые происходят у говорящего. Всякий из нас, слушая чужую речь и понимая ее, по-своему апперципирует слова и их значение, и смысл речи будет всякий раз для каждого субъективным не в большей мере и не меньше, чем смысл художественного произведения.

Брюсов вслед за Потебней видит особенность поэзии в том, что она пользуется синтетическими суждениями в отличие от аналитических суждений науки. «Если суждение «человек смертен» по существу аналитично, хотя к нему и пришли путем индукции, через наблюдение, что все люди



умирают, то выражение поэта (Ф. Тютчева) «звук уснул» есть суждение синтетическое. Сколько ни анализировать понятие «звук», в нем нельзя открыть «сна»; надо к «звуку» придать нечто извне, связать, синтезировать с ним, чтобы получить сочетание «звук уснул» (1975, с. 14). Но вся беда в том, что подобными синтетическими суждениями положительно переполнена наша обыденная, обывательская и газетная деловая речь и при помощи таких суждений мы никогда не найдем специфического признака психологии искусства, который отличает ее от всех других видов переживаний. Если газетная статья говорить: «Министерство пало», в этом суждении оказывается ровно столько же синтетики, как и в выражении «звук уснул». И наоборот, в поэтической речи мы найдем целый ряд таких суждений, которые никак нельзя будет признать суждениями синтетическими в только что названном смысле; когда Пушкин говорит: «Любви все возрасты покорны», он дает суждение совершенно несинтетическое, но вместе с тем очень поэтическую строку. Мы видим, что, останавливаясь на интеллектуальных процессах, возбуждаемых художественным произведением, мы рискуем потерять точный признак, отличающий их от всех других интеллектуальных процессов.

Если остановиться на другом признаке поэтического переживания, выдвигаемом этой теорией в качестве специфического отличия поэзии, придется назвать образность или чувственную наглядность представления. Согласно этой теории, произведение тем поэтичнее, чем нагляднее, полнее и отчетливее вызывается им чувственный образ и представление в сознании читающего. «Если, например, мысля понятие лошади, я дал себе время восстановить в памяти образ, скажем, вороного коня, скачущего галопом, с развевающеюся гривою и т. д., то моя мысль несомненно станет художественной — она будет актом маленького художественного творчества» (Д. Н. Овсянико-Куликовский, 1895, с. 10).

Выходит так, что всякое наглядное представление вместе с тем является уже и поэтическим. Надо сказать, что здесь как нельзя ярче выступает та связь, которая существует между теорией Потебни и ассоциативным и сенсуалистическим направлением психологии, на котором основывают-

ся все построения этой школы[51]. Тот колоссальный переворот, который произошел в психологии со времен жесточайшей критики обоих этих направлений в применении к высшим процессам мышления и воображения, не оставляет камня на камне от прежней психологической системы, а вместе с ними падают совершенно и все основанные на нем утверждения Потебни. В самом деле, новая психология совершенно точно показала, что самое мышление совершается в своих высших формах совершенно без помощи наглядных представлений. Традиционное учение, говорящее, что мысль есть только связь образов или представлений, кажется совершенно оставленным после капитальных исследований Бюлера[52], Мессера[53], Аха[54], Уота[55] и других психологов вюрцбургской школы. Отсутствие наглядных представлений в других мыслительных процессах может считаться совершенно незыблемым завоеванием новой психологии, и недаром Кюльпе пытается сделать чрезвычайно важные выводы и для эстетики. Он указывает на то, что все традиционное представление о наглядном характере поэтической картины совершенно падает в связи с новыми открытиями: «Следует только обратиться к наблюдениям читателей и слушателей. Нередко мы знаем, о чем идет речь, понимаем положение, поведение и характеры действующих лиц, но соответствующее или наглядное представление мыслим лишь случайно» (1914, с. 73).

Шопенгауэр[56] говорит: «Неужто мы переводим выслушиваемую нами речь в образы фантазии, мчащейся молниеносно мимо нас, сцепляющейся, превращающейся сообразно притекающим словам и их грамматическим оборотам. Какой сумбур был бы у нас в голове при выслушивании речи или при чтении книг. Во всяком случае, так не бывает» (1898, с. 237). И в самом деле, жутко себе представить, какое уродливое искажение художественного произведения могло бы получиться, если бы мы реализовали в чувственных представлениях каждый образ поэта.

На воздушном океане
Без руля и без ветрил
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил.



Если попробовать представить себе наглядно все, что здесь перечислено, так, как это советует сделать Овсянико-Куликовский с понятием «лошадь», — и океан, и руль, и туман, и светила, — получится такой сумбур, что следа не останется от лермонтовского стихотворения. Можно с совершенной ясностью показать, что почти все художественные описания строятся с таким расчетом, что делают невозможным перевод каждого выражения и слова в наглядное представление. Как можно себе представить следующее двустишие Мандельштама:

А на губах как черный лед горит
Стигийского воспоминанье звона.

Для наглядного представления это есть явная бессмыслица: «черный лед горит» — это непредставимо для нашей прозаической мысли, и плох был бы тот читатель, который стих «Песни песней» — «... волосы твои, как стадо коз, сходящих с горы Галаадской; зубы твои, как стадо выстриженных овец, выходящих из купальни...» — (4, 1—2) попробовал бы реализовать в наглядном представлении. С ним случилось бы то, что в пародийном стихотворении одного из русских юмористов произошло с мастером, пытавшимся отлить статую Суламифи с намерением дать наглядную реализацию метафорам «Песни песней»: получилось — «медный в шесть локтей болван».

Интересно, что в применении к загадке именно такая удаленность образа от того, что он должен означать, является непременным залогом ее поэтического действия. Пословица совершенно верно говорит: «Загадка — разгадка, а семь верст правды (или неправды)». Оба варианта выражают одну и ту же мысль: что и правды и неправды между загадкой и разгадкой семь верст. Если мы эти семь верст уничтожим, весь эффект загадки пропадет. Так поступали те учителя, которые, желая заменить мудреные и трудные народные загадки рациональными и воспитывающими детскую мысль, задавали детям пресные загадки вроде следующих: что такое, что стоит в углу и чем метут комнату. Ответ: метла. Такая загадка именно в силу того, что она поддается полнейшей наглядной реализации, лишена вся-



кого поэтического действия. В. Шкловский совершенно правильно указывает, что отношение образа к означаемому им слову совершенно не оправдывает закона Потебни, гласящего, что «образ есть нечто гораздо более простое и ясное, чем объясняемое» (1905, с. 314), т. е. «так как цель образности есть приближение образа к нашему пониманию и так как без этого образность лишена смысла, то образ должен нам быть более известен, чем объясняемое им» (там же, с. 29). Шкловский говорит: «Этого «долга» не исполняют тютчевское сравнение зарниц с глухонемыми демонами, гоголевское сравнение неба с ризами господа и шекспировские сравнения, поражающие своей натянутостью» (1919, с. 5).

Прибавим к этому, что всякая решительно загадка, как это указано выше, всегда идет от простого к более сложному, а не наоборот. Когда загадка спрашивает, что такое: «В мясном горшке железо кипит», и отвечает: «Удила», она, конечно, дает образ, поражающий своей сложностью по сравнению с простой отгадкой. И так всегда. Когда Гоголь в «Страшной мести» дает знаменитое описание Днепра, он не только не содействует образному и отчетливо наглядному представлению этой реки, но создает явно фантастическое представление какой-то чудесной реки, нимало не похожей на настоящий Днепр и нимало не реализуемой в наглядных представлениях. Когда Гоголь утверждает, что Днепр — нет ему равной реки в мире, — в то время как он на деле не принадлежит к числу величайших рек, или когда он говорит, что «редкая птица долетит до середины Днепра», между тем как любая птица перелетит Днепр несколько раз туда и обратно, — он не только не приводит нас к наглядному представлению Днепра, но уводит нас от него в согласии с общими целями и задачами своей фантастической и романтической «Страшной мести». В том сцеплении мыслей, которое составляет эту повесть, Днепр действительно необыкновенная и фантастическая река.

Этот пример очень часто используется в школьных учебниках для того, чтобы выяснить отличие поэтического описания от прозаического, и в полном согласии с теорией Потебни утверждается, что разница между описанием гоголевским и описанием в учебнике географии только в том и состоит, что Гоголь дает образное, картинное, наглядное



представление о Днепре, а география — сухое, точное понятие о нем. Между тем из простейшего анализа ясно, что и звуковая форма этого ритмического отрывка и его гиперболическая, немыслимая образность направлены к тому, чтобы создать совершенно новое значение, которое нужно для целого той повести, в которой он представляет часть.

Все это можно привести к совершенной ясности, если напомнить, что само по себе слово, которое является настоящим материалом поэтического творчества, отнюдь не обладает обязательно наглядностью и что, следовательно, коренная психологическая ошибка заключается в том, что на место слова сенсуалистическая психология подставляет наглядный образ. «Материалом поэзии являются не образы и не эмоции, а *слово»,* — говорит В. М. Жирмунский[57], вызываемых словом чувственных образов может и не быть, во всяком случае они будут лишь субъективным добавлением воспринимающего к смыслу воспринимаемых им слов (1924, с. 131). «На этих образах построить искусство невозможно: искусство требует законченности и точности и потому не может быть предоставлено произволу воображения читателя; не читатель, а поэт создает произведение искусства» (там же, с. 130).

Легко убедиться в том, что по самой психологической природе слова оно почти всегда исключает наглядное представление. Когда поэт говорит «лошадь», в его слове не заключена ни развевающаяся грива, ни бег и т. п. Все это привносится читателем от себя и совершенно произвольно. Стоит только применить к таким читательским добавлениям знаменитое выражение «чуть-чуть», и мы увидим, как мало эти случайные, расплывчатые, неопределенные элементы могут быть предметом искусства. Обычно говорят, что читатель или зритель своей фантазией дополняет данный художником образ. Однако Христиансен[58] блестяще разъяснил, что это имеет место только тогда, когда художник остается господином движения нашей фантазии и когда элементы формы совершенно точно предопределяют работу нашего воображения. Так бывает при изображении на картине глубины или дали. Но художник никогда не предоставляет произвольного дополнения нашей фантазии. «Гравюра передает все предметы в черных и белых цветах, но их

вид не таков, и, рассматривая гравюру, мы вовсе не получаем впечатления черных и белых вещей, мы не воспринимаем деревья черными, луга зелеными, а небо белым. Но зависит ли это от того, что наша фантазия, как полагают, дополняет краски ландшафта в образном представлении, подставляет ли она на место того, что на самом деле показывает гравюра, *образ* красочного ландшафта с зелеными деревьями и лугами, пестрыми цветами и синим небом? Я думаю, художник сказал бы — благодарю покорно за такую работу профанов над его произведением. Возможная дисгармония дополненных цветов могла бы погубить его рисунок. Но следите сами за собой: разве мы на самом деле видим цвета; конечно, у нас есть впечатление совершенно нормального ландшафта, с естественными красками, но мы его не видим, впечатление остается внеобразным» (Б. Христиансен, 1911, с. 95).

Теодор Мейер в обстоятельном исследовании, которое сразу приобрело большую известность, исчерпывающе показал, что самый материал, которым пользуется поэзия, исключает образное и наглядное представление изображаемого ею*, и определил поэзию «как искусство не наглядного словесного представления» (Th. Meyer, 1901, S. IV).

Анализируя все формы словесного изображения и возникновения представлений, Мейер приходит к выводу, что изобразительность и чувственная наглядность не составляют психологического свойства поэтического переживания и что содержание всякого поэтического описания по самому существу внеобразно. То же самое путем чрезвычайно острой критики и анализа показал Христиансен, когда установил, что «целью изображения предметного в искусстве является *не чувственный образ объекта, но безобразное впечатление предмета*» (1911, с. 90), причем особенную заслугу Христиансена представляет то, что он доказал это положение для изобразительных искусств, в которых этот тезис наталкивается на самые большие возражения. «Ведь укоренилось мнение, что цель изобразительных искусств

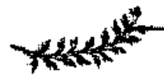
* На русском языке В. Жирмунский на примере стихотворения Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных» иллюстрирует главную мысль Т. Мейера. См. статью В. М. Жирмунского «Задачи поэтики» в сб.: Задачи и методы изучения искусства. Пг., 1924. С. 129 (и дальше).



служить взорам, что они хотят давать и еще усиливать зрительное качество вещей. Как, неужели и здесь искусство стремится не к чувственному образу объекта, а к чему-то безобразному, когда оно создает «картины» и само называется изобразительным» (там же, с. 92). Анализ, однако, показывает, «что и в изобразительном искусстве, так же как и в поэзии, безобразное впечатление является конечной целью изображения предмета...» (там же, с. 97).

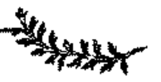
«Итак, повсюду мы вынуждены были вступить в противоречие с догмой, утверждающей самоцель чувственного содержания в искусстве. Развлекать наши чувства не составляет конечной цели художественного замысла. Главное в музыке — это неслышное, в пластическом искусстве — невидимое и неосязаемое» (там же, с. 109); там же, где образ возникает намеренно или случайно, он никогда не может служить признаком поэтичности. Говоря о подобной теории Потебни, Шкловский замечает: «В основу этого построения положено уравнение: образность равна поэтичности. В действительности же такого равенства не существует. Для его существования было бы необходимо принять, что всякое символическое употребление слова непременно поэтично, хотя бы только в первый момент создания данного символа. Между тем мыслимо употребление слова в непрямом его значении, без возникновения при этом поэтического образа. С другой стороны, слова, употребленные в прямом смысле и соединенные в предложения, не дающие никакого образа, могут составлять поэтическое произведение, как, например, стихотворение Пушкина «Я вас любил: любовь еще, быть может...» ... Образность, символичность не есть отличие поэтического языка от прозаического» (1919, с. 4).

И наконец, самой существенной и сокрушительной критике подверглась в последнее десятилетие традиционная теория воображения как комбинации образов. Школа Мейнонга[39] и других исследователей с достаточной глубиной показала, что воображение и фантазия должны рассматриваться как функции, обслуживающие нашу эмоциональную сферу, и что даже тогда, когда они обнаруживают внешнее сходство с мыслительными процессами, в корне этого мышления всегда лежит эмоция. Генрих Майер наметил важнейшие особенности этого эмоционального мышления,



установив, что основная тенденция в фактах эмоционального мышления существенно иная, чем в мышлении дискурсивном. Здесь отодвинут на задний план, оттеснен и не опознан познавательный процесс. В сознании происходит «eine Vorstellungsgestaltung, nicht Auffassung». Основная цель процесса совершенно иная, хотя внешние формы часто совпадают. Деятельность воображения представляет собой разряд аффектов, подобно тому как чувства разрешаются в выразительных движениях. Среди психологов существует два мнения по поводу того, усиливается или ослабляется эмоция под влиянием аффективных представлений. Вундт утверждал, что эмоция делается слабее, Леман[60] полагал, что она усиливается. Если применить к этому вопросу принцип однополюсной траты энергии, введенный проф. Корниловым[61] в толкование интеллектуальных процессов, станет совершенно ясно, что и в чувствованиях, как и в актах мысли, всякое усиление разряда в центре приводит к ослаблению разряда в периферических органах. И там и здесь центральный и периферический разряды стоят в обратном отношении друг к другу, и, следовательно, всякое усиление от аффективных представлений, в сущности говоря, представляет собою акт эмоции, аналогичный актам усложнения реакции путем привнесения в него интеллектуальных моментов выбора, различения и т. п. Подобно тому как интеллект есть только заторможенная воля, вероятно, следует представить себе фантазию как заторможенное чувство. Во всяком случае, видимое сходство с интеллектуальными процессами не может затенить принципиального отличия, которое здесь существует. Даже чисто познавательные суждения, которые относятся к произведению искусства и составляют Verständnis — Urteile*, являются не суждениями, но эмоционально аффективными актами мысли. Так, если при взгляде на картину Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» у меня возникает мысль: «Вон этот там — это Иуда; он, очевидно, в испуге опрокинул солонку» — это есть, по Майеру, не что иное, как следующее: «То, что я вижу, есть для меня Иуда только в силу аффективно эстетического способа представления» (см.: H. Maier, 1908). Все это со-

* Понимание — суждение (нем.). (*Прим. ред.*)



гласно указывает на то, что теория образности, как и утверждение об интеллектуальном характере эстетической реакции, встречает сильнейшие возражения со стороны психологии. Там же, где образность имеет место как результат деятельности фантазии, она оказывается подчиненной совершенно другим законам, нежели законы обычного воспроизводящего воображения и обычного логически-дискурсивного мышления. Искусство есть работа мысли, но совершенно особенного эмоционального мышления, и, даже введя эти поправки, мы еще не решили стоящей перед нами задачи. Нужно не только выяснить совершенно точно, чем отличаются законы эмоционального мышления от прочих типов этого процесса, нужно еще дальше доказать, чем отличается психология искусства от других видов того же эмоционального мышления.

Ни на чем бессилие интеллектуалистической теории не обнаруживается с такой исчерпывающей полнотой и ясностью, как на тех практических результатах, к которым она привела. В конечном счете всякую теорию легче всего проверить по рождаемой ею же самой практике. Лучшим свидетельством, насколько та или иная теория правильно познает и понимает изучаемые ею явления, служит мера, в которой она овладевает этими явлениями. И если мы обратимся к практической стороне дела, мы увидим наглядную манифестацию совершенного бессилия этой теории в деле овладения фактами искусства. Ни в области литературы, ни в области ее преподавания, ни в области общественной критики, ни, наконец, в области теории и психологии творчества она не создала ничего такого, что бы могло свидетельствовать о том, что она овладела тем или иным законом психологии искусства. Вместо истории литературы она создавала историю русской интеллигенции (Овсянико-Куликовский), историю общественной мысли (Иванов-Разумник)[62] и историю общественного движения (Пыпин)[63]. И в этих поверхностных и методологически ложных трудах она в одинаковой мере искажала и литературу, которая служила ей материалом, и ту общественную историю, которую она пыталась познать при помощи литературных явлений. Когда интеллигенцию 20-х годов пытались вычитать из «Евгения Онегина», тем самым одинаково ложно создавали впечатле-



ние и о «Евгении Онегине», и об интеллигенции 20-х годов. Конечно, в «Евгении Онегине» есть известные черты интеллигенции 20-х годов прошлого века, но эти черты до такой степени изменены, преображены, дополнены другими, приведены в совершенно новую связь со всем сцеплением мыслей, что по ним так же точно нельзя составить себе верного представления об интеллигенции 20-х годов, как по стихотворному языку Пушкина нельзя написать правил и законов русской грамматики.

Плох был бы тот исследователь, который, исходя из тех фактов, что в «Евгении Онегине» «отразился русский язык», вывел бы заключение, что в русском языке слова располагаются в размере четырехстопного ямба и рифмуются так, как рифмуются строфы у Пушкина. До тех пор пока мы не научились отделять добавочные приемы искусства, при помощи которых поэт перерабатывает взятый им из жизни материал, остается методологически ложной всякая попытка познать что-либо через произведение искусства.

Остается показать последнее: что всеобщая предпосылка такого практического применения теории — типичность художественного произведения — должна быть взята под величайшее критическое сомнение. Художник вовсе не дает коллективной фотографии жизни, и типичность вовсе не есть обязательно преследуемое им качество. И поэтому тот, кто, ожидая найти повсюду в литературе эту типичность, будет пытаться изучать историю русской интеллигенции по Чацким и Печориным, рискует остаться при совершенно ложном понимании изучаемых явлений. При такой установке научного исследования мы рискуем попасть в цель только один раз из тысячи. А это лучше всяких теоретических соображений говорит о неосновательности той теории, по расчетам которой мы наметили свой прицел.

Глава III
ИСКУССТВО КАК ПРИЕМ

Уже из предыдущего мы видели, что непонимание психологии формы было основным грехом господствовавшей у нас психологической теории искусства и что ложные в своей основе интеллектуализм и теория образности породили целый ряд очень далеких от истины и запутанных представлений. Как здоровая реакция против этого интеллектуализма возникло у нас формальное течение, которое начало создаваться и осознавать себя только из оппозиции к прежней системе. Это новое направление попыталось в центр своего внимания поставить находившуюся раньше в пренебрежении художественную форму; оно исходило при этом не только из неудач прежних попыток понять искусство, отбросивши его форму, но и из основного психологического факта, который, как увидим ниже, лежит в основе всех психологических теорий искусства. Этот факт заключается в том, что художественное произведение, если разрушить его форму, теряет свое эстетическое действие. Отсюда соблазнительно было заключить, что вся сила его действия связана исключительно с его формой. Новые теоретики так и формулировали свой взгляд на искусство, что оно есть чистая форма, совершенно не зависящая ни от какого содержания. Искусство было объявлено приемом, который служит сам себе целью, и там, где прежние исследователи видели сложность мысли, там новые увидели просто игру художественной формы. Искусство при этом повернулось к исследователям совсем не той стороной, которой оно было обращено к науке прежде. Шкловский формулировал этот новый взгляд, когда заявил: «Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов. И как всякое отношение, и это — отношение нулевого измерения. Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню равны между собой» (1921, с. 4).



В зависимости от этой перемены взгляда формалисты должны были отказаться от обычных категорий формы и содержания и заменить их двумя новыми понятиями — формы и материала. Все то, что художник находит готовым, будь то слова, звуки, ходячие фабулы, обычные образы и т. п., — все это составляет материал художественного произведения, вплоть до тех мыслей, которые заключены в произведении. Способ расположения и построения этого материала обозначается как форма этого произведения, опять-таки независимо от того, прилагается ли это понятие к расположению звуков в стихе или к расположению событий в рассказе или мысли в монологе. Таким образом, чрезвычайно плодотворно и с психологической точки зрения существенно было расширено обычное понятие формы. В то время как прежде под формой в науке понимали нечто весьма близкое к обывательскому употреблению этого слова, т. е. исключительно внешний, чувственно воспринимаемый облик произведения, как бы его внешнюю оболочку, относя за счет формы чисто звуковые элементы поэзии, красочные сочетания в живописи и т. п., — новое понимание расширяет это слово до универсального принципа художественного творчества. Под формой оно понимает всякое художественное расположение готового материала, сделанное с таким расчетом, чтобы вызвать известный эстетический эффект. Это и называется художественным приемом. Таким образом, всякое отношение материала в художественном произведении будет формой или приемом. С этой точки зрения стих не совокупность составляющих его звуков, а последовательность или чередование их соотношения. Стоит переставить слова в стихе, сумма составляющих его звуков, т. е. материал его, останется ненарушенной, но исчезнет его форма, стих. Точно так же как в музыке сумма звуков не составляет мелодии, а последняя является результатом соотношения звуков, так же точно и всякий прием искусства есть в конечном счете построение готового материала или его формирование.

С этой точки зрения формалисты подходят к сюжету художественного произведения, который прежними исследователями обозначался как содержание. Поэт большей частью находит готовым тот материал событий, действий,



положений, которые составляют материал его рассказа, и его творчество заключается только в формировании этого материала, придании ему художественного расположения, совершенно аналогично тому, как поэт не изобретает слова, а только располагает их в стих. «Методы и приемы сюжетосложения сходны и в принципе одинаковы с приемами хотя бы звуковой инструментовки. Произведения словесности представляют собой *сплетение* звуков, артикуляционных движений и мыслей. Мысль в литературном произведении или такой же материал, как произносительная и звуковая сторона морфемы, или же инородное тело» (В. Б. Шкловский, 1919, с. 143). И дальше: «Сказка, новелла, роман — комбинация мотивов; песня — комбинация стилистических мотивов; поэтому сюжет и сюжетность являются такой же формой, как и рифма. В понятии «содержание» при анализе произведения искусства с точки зрения сюжетности надобности не встречается» (там же, с. 144).

Таким образом, сюжет определяется новой школой в отношении к фабуле так, как стих в отношении к составляющим его словам, как мелодия в отношении к составляющим ее нотам, как форма к материалу. «Фабуле противостоит сюжет: те же события, но в *их изложении*, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них... Кратко выражаясь, фабула — это то, «что было на самом деле», сюжет — то, «как узнал об этом читатель» (Б. В. Томашевский, 1925, с. 137).

«...Фабула есть лишь материал для сюжетного оформления, — говорит Шкловский. — Таким образом, сюжет «Евгения Онегина» не роман героя с Татьяной, а сюжетная обработка этой фабулы, произведенная введением перебивающих отступлений» (В. Б. Шкловский, 1921, с. 39).

С этой же точки зрения подходят формалисты и к психологии действующих лиц. И эту психологию мы должны понимать только как прием художника, который заключается в том, что заранее данный психологический материал искусственно и художественно перерабатывается и оформляется художником в соотношении с его эстетическим заданием. Таким образом, объяснение психологии действующих лиц и их проступков мы должны искать не в законах психологии, а в эстетической обусловленности заданиями



автора. Если Гамлет медлит убить короля, то причину этого надо искать не в психологии нерешительности и безволия, а в законах художественного построения. Медлительность Гамлета есть только художественный прием трагедии, и Гамлет не убивает короля сразу только потому, что Шекспиру нужно было затянуть трагическое действие по чисто формальным законам, как поэту нужно подобрать слова под рифму не потому, что таковы законы фонетики, но потому, что таковы задания искусства. «Не потому задерживается трагедия, что Шиллеру[64] надо разработать психологию медлительности, а как раз наоборот — *потому Валленштейн медлит, что трагедию надо задерживать*, а задержание это скрыть. То же самое — и в «Гамлете» (Б. М. Эйхенбаум, 1924, с. 81).

Таким образом, ходячее представление о том, что по «Скупому рыцарю» можно изучить психологию скупости, а по «Сальери» — психологию зависти, окончательно дискредитируется, как и другие столь же популярные и гласящие, будто задачей Пушкина было изобразить скупость и зависть, а задачей читателя — познать их. И скупость и зависть с новой точки зрения есть только такой же материал для художественного построения, как звуки в стихе и как гамма рояля.

«Зачем король Лир не узнает Кента? Почему Кент и Лир не узнают Эдгара?.. Почему мы в танце видим просьбу после согласия? Что развело и разбросало по свету Глана и Эдварду в «Пане» Гамсуна[65], хотя они любили друг друга?» (В. Б. Шкловский, 1912, с. 115). На все эти вопросы было бы нелепо искать ответ в законах психологии, потому что все это имеет одну мотивировку — мотивировку художественного приема, и кто не понимает этого, тот равным образом не понимает, для чего слова в стихе располагаются не в том порядке, как в обычной речи, и какой совершенно новый эффект дает это искусственное расположение материала.

Такое же изменение претерпевает и обычное воззрение на чувство, якобы заключенное в произведении искусства. И чувства оказываются только материалом или приемом изображения. «Сентиментальность не может быть содержанием искусства, хотя бы потому уже, что в искусстве нет содержания. Изображение вещей с «сентиментальной точки зрения» есть особый метод изображения, такой же, например,



как изображение их с точки зрения лошади (Толстой «Холстомер») или великана (Свифт).

По существу своему искусство внеэмоционально... Искусство безжалостно или внежалостно, кроме тех случаев, когда чувство сострадания взято как материал для построения. Но и тут, говоря о нем, нужно рассматривать его с точки зрения композиции, точно так же как нужно, если вы желаете понять машину, смотреть на приводной ремень как на деталь машины, а не рассматривать его с точки зрения вегетарианца» (В. Б. Шкловский, 1921, с. 22—23).

Таким образом, и чувство оказывается только деталью художественной машины, приводным ремнем художественной формы.

Совершенно ясно, что при такой перемене крайнего взгляда на искусство *«вопрос идет не о методах изучения литературы, а о принципах построения литературной науки»*, как говорит Эйхенбаум[66] (1924, с. 2). Речь идет не об изменении способа изучения, а об изменении самого основного объяснительного принципа. При этом сами формалисты исходят из того факта, что они покончили с дешевой и популярной психологической доктриной искусства, а потому склонны рассматривать свой принцип как принцип, антипсихологический по существу. Одна из методологических основ в том и заключается, чтобы отказаться от всякого психологизма при построении теории искусства. Они пытаются изучать художественную форму как нечто совершенно объективное и независимое от входящих в ее состав мыслей и чувств и всякого другого психологического материала. «Художественное творчество, — говорит Эйхенбаум, — по самому существу своему сверхпсихологично — оно выходит из ряда обыкновенных душевных явлений и характеризуется преодолением душевной эмпирики. В этом смысле душевное как нечто пассивное, данное необходимо надо отличать от духовного, личное — от индивидуального» (там же, с. 11).

Однако с формалистами происходит то же самое, что и со всеми теоретиками искусства, которые мыслят построить свою науку вне социологических и психологических основ. О таких же критиках Г. Лансон[67] совершенно правильно говорит: «Мы, критики, делаем то же, что господин



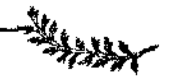
Журден. Мы «говорим прозой», т. е. сами того не ведая, занимаемся социологией», и так же точно, как знаменитый герой Мольера только от учителя должен был узнать, что он всю жизнь говорил прозой, так всякий исследователь искусства узнает от критика, что он, сам того не подозревая, фактически занимался социологией и психологией, потому что слова Лансона с совершенной точностью могут быть отнесены и к психологии.

Показать, что в основе формального принципа так же точно, как в основе всяких других построений искусства, лежат известные психологические предпосылки и что формалисты на деле вынуждены быть психологами и говорить подчас запутанной, но совершенно психологической прозой, чрезвычайно легко. Так, исследование Томашевского[68], основанное на этом принципе, начинается следующими словами: «Невозможно дать точное объективное определение стиха.

Невозможно наметить основные признаки, отделяющие стих от прозы. Стихи мы узнаем по непосредственному восприятию. Признак «стихотворности» рождается не только из объективных свойств поэтической речи, но и из условий ее художественного восприятия, из вкусового суждения о ней слушателя» (Б. В. Томашевский, 1923, с. 7).

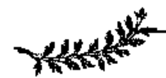
Что это означает, как не признание, что без психологического объяснения у формальной теории нет никаких объективных данных для основного определения природы стиха и прозы — этих наиболее отчетливых и ясных формальных приемов. То же самое становится совершенно ясно и из самого поверхностного анализа выдвигаемой формалистами формулы. Формула формалистов «искусство как прием» естественно вызывает вопрос: «прием чего?».

Как совершенно правильно указывал в свое время Жирмунский, прием ради приема, прием, взятый сам для себя, ни на что не направленный, есть не прием, а фокус. И сколько формалисты ни стараются оставить этот вопрос без ответа, они опять, как Журден, дают на него ответ, хотя сами и не сознают его. Этот ответ заключается в том, что у приема искусства оказывается своя цель, которой он всецело определяется и которая не может быть выражена иначе, как в психологических понятиях. Основой этой психологичес-



кой теории оказывается учение об автоматизме всех наших привычных переживаний. «Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так уходят, например, в среду бессознательно-автоматического все наши навыки; если кто вспомнит ощущение, которое он имел, держа в первый раз перо в руках или говоря в первый раз на чужом языке, и сравнит это ощущение с тем, которое он испытывает, проделывая это в десятитысячный раз, то согласится с нами. Процессом обавтоматизации объясняются законы нашей прозаической речи, с ее недостроенной фразой и с ее полувыговоренным словом... При таком алгебраическом методе мышления вещи берутся счетом и пространством, они не видятся нами; а узнаются по первым чертам. Вещь проходит мимо нас как бы запакованной, мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность... И вот для того чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как ви́дение, а не как узнавание: приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно» (В. Б. Шкловский, 1919, с. 102—105).

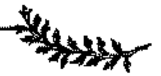
Оказывается, следовательно, что у того приема, из которого слагается художественная форма, есть своя цель и при определении этой цели теория формалистов впадает в удивительное противоречие сама с собой, когда она начинает с утверждения, что в искусстве важны не вещи, не *материал, не содержание, а кончает тем, что утверждает:* целью художественной формы является «прочувствовать вещь», «сделать камень каменным», т. е. сильнее и острее пережить тот самый материал, с отрицания которого мы начали. Благодаря этому противоречию теряется все истинное значение найденных формалистами законов остранения[69] и т. п., так как целью этого остранения в конце концов оказывается то же восприятие вещи, и этот основной



недостаток формализма — непонимание психологического значения материала — приводит его к такой же сенсуалистической односторонности, как непонимание формы привело потебнианцев к односторонности интеллектуалистической. Формалисты полагают, что в искусстве материал не играет никакой роли и что поэма разрушения мира и поэма о кошке и камне совершенно равны с точки зрения их поэтического действия. Вслед за Гейне[70] они думают, что «в искусстве форма все, а материал не имеет никакого значения: «Штауб (портной) считает за фрак, который он шьет из своего сукна, ровно столько же, сколько за фрак, который он шьет из сукна заказчика. Он просит оплатить ему только форму, а материал отдает даром» (1913, S. 137). Однако сами же исследователи должны были убедиться, что не только все портные не похожи на Штауба, но и в том, что в художественном произведении мы оплачиваем не только форму, но и материал. Сам же Шкловский утверждает, что подбор материала далеко не безразличен. Он говорит: «Выбирают величины значимые, ощутимые. Каждая эпоха имеет свой индекс, свой список запрещенных за устарелостью тем» (1921, с. 8—9). Однако легко убедиться, что каждая эпоха имеет список не только запрещенных, но и разрабатываемых ею тем и что, следовательно, самая тема или материал построения оказываются далеко не безразличными в смысле психологического действия целого художественного произведения.

Жирмунский совершенно правильно различает два смысла формулы «искусство как прием». Ее первый смысл заключается в том, что она предписывает рассматривать произведение «как эстетическую систему, обусловленную единством художественного задания, т. е. как систему приемов» (1928, с. 158).

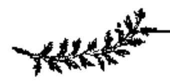
Но совершенно ясно, что в таком случае всякий прием есть не самоцель, а получает смысл и значение в зависимости от того общего задания, которому он подчинен. Если же под этой формулой, как гласит ее второй смысл, мы будем понимать не метод, а конечную задачу исследования и будем утверждать: «Все в искусстве есть *только* художественный прием, в искусстве на самом деле нет ничего, кроме совокупности приемов» (там же, с. 159), мы, конечно, впа-



дем в противоречие с самыми очевидными фактами, гласящими, что и в процессе творчества, и в процессе восприятия есть много заданий внеэстетического порядка и что все так называемое «прикладное» искусство одной стороной представляет прием, а другой — практическую деятельность. Вместо формальной теории мы рискуем здесь получить «формалистические принципы» и совершенно ложное представление о том, что тема, материал и содержание не играют роли в художественном произведении. Совершенно правильно отмечает Жирмунский, что самое понятие о поэтическом жанре как об особом композиционном единстве связано с тематическими определениями. Ода, поэма и трагедия — каждая имеет свой характерный круг тем.

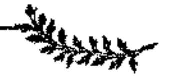
К таким выводам могли прийти формалисты, только исходя в своих построениях из искусств неизобразительных, беспредметных, как музыка или декоративный орнамент, толкуя по аналогии с узором все решительно художественные произведения. Как в орнаменте у линии нет другой задачи, кроме формальной, так и во всех остальных произведениях отрицается формалистами всякая внеформальная реальность. «Отсюда, — говорит Жирмунский, — отождествление сюжета «Евгения Онегина» с любовью Ринальдо и Анджелики во «Влюбленном Роланде» Боярдо[71]: все различие в том, что у Пушкина «причины неодновременности увлечения их друг другом даны в сложной психологической мотивировке», а у Боярдо «тот же прием мотивирован чарами»... Мы могли бы присоединить сюда же известную басню о журавле и цапле, где осуществляется та же сюжетная схема в «обнаженной» форме: А любит Б, Б не любит А; когда же Б полюбил А, то А уже не любит Б. Думается, однако, что для художественного впечатления «Евгения Онегина» это сродство с басней является весьма второстепенным и что гораздо существеннее то глубокое *качественное различие*, которое создается благодаря различию *темы* («арифметического значения числителя и знаменателя»), в одном случае — Онегина и Татьяны, в другом случае — журавля и цапли» (1928, с. 171—172).

Исследования Христиансена показали, что *«материал художественного произведения участвует в синтезе эстетического объекта»* (Б. Христиансен, 1911, с. 58) и что он от-



нюдь не подчиняется закону геометрического отношения, совершенно не зависящего от абсолютной величины входящих в него членов. Это легко заметить при сохранении одной и той же формы и изменении абсолютной величины материала. «Музыкальное произведение кажется независимым от высоты тона, скульптура — от абсолютной величины; лишь тогда, когда изменения достигают крайних пределов, деформация эстетического объекта становится заметной всем» (там же, с. 176).

Операция, которую надо проделать, чтобы убедиться в значимости материала, совершенно аналогична той, посредством которой мы убеждаемся в значимости формы. Там мы разрушаем форму и убеждаемся в уничтожении художественного впечатления; если мы, сохранив форму, перенесем ее на совершенно другой материал, мы опять убедимся в искажении психологического действия произведения. Христиансен показал, как важно это искажение, если мы ту же самую гравюру отпечатаем на шелку, японской или голландской бумаге, если ту же статую высечем из мрамора или отольем из бронзы, тот же роман переведем с одного языка на другой. Больше того, если мы уменьшим или увеличим сколько-нибудь значительно абсолютную величину картины или высоту тона мелодии, мы получим совершенно явную деформацию. Это станет еще яснее, если мы примем во внимание, что под материалом Христиансен разумеет материал в узком смысле слова, самое вещество, из которого сделано произведение, и отдельно выделяет предметное содержание искусства, относительно которого приходит к такому же точно выводу. Это, однако, не значит, что материал или предметное содержание имеет значение благодаря своим внеэстетическим качествам, например благодаря стоимости бронзы или мрамора и т. п. «Хотя влияние предмета не зависит от его внеэстетических ценностей, он все же может оказаться важной составной частью синтезированного объекта... Хорошо нарисованный пучок редьки выше скверно нарисованной мадонны, стало быть, предмет совершенно не важен... Тот самый художник, который пишет хорошую картину на тему «пучок редьки», может быть, не сумеет справиться с темой мадонны... Будь предмет совершенно безразличен, что могло бы помешать художнику на



одну тему создать столь же прекрасную картину, как и на другую» (Б. Христиансен, 1911, с. 67).

Чтобы уяснить себе действие и влияние материала, нужно принять во внимание следующие два чрезвычайно важных соображения: первое заключается в том, что восприятие формы в его простейшем виде не есть еще сам по себе эстетический факт. Мы встречаемся с восприятием форм и отношений на каждом шагу в нашей повседневной деятельности, и, как это показали недавно блестящие опыты Келера[72], восприятие формы спускается очень глубоко по лестнице развития животной психики. Его опыты заключались в том, что он дрессировал курицу на восприятие отношений или форм. Курице предъявлялось два листа бумаги А и В, из которых А был светло-серого, а В — темно-серого цвета. На листе А зерна были приклеены, на листе В наложены свободно, и курица после ряда опытов приучалась подходить прямо к темно-серому листу бумаги В и клевать. Тогда курице были предъявлены однажды два листа бумаги: один — прежний В, темно-серый, и другой — новый С, еще более темно-серый. Таким образом, в новой паре был оставлен один член прежний, но только он играл роль более светлого, т. е. ту, которую в прежней паре играл лист А. Казалось бы, курица, выдрессированная на то, чтобы клевать зерна с листа В, должна была бы и сейчас обратиться прямо к нему, так как другой, новый лист ей неизвестен. Так было бы, если бы дрессировка производилась на абсолютное качество цвета. Но опыт показывает, что курица обращается к новому листу С и обходит прежний лист В, потому что выдрессирована она не на абсолютное качество цвета, а на его относительную силу. Она реагирует не на лист В, а на члена пары, на более темный, и так как в новой паре В играет не ту роль, что в прежней, он оказывает совершенно иное действие (см.: К. Бюлер. Духовное развитие ребенка. М.: Новая Москва, 1924. С. 203—205).

Эти исторические для психологии опыты показывают, что и восприятие форм и отношений оказывается довольно элементарным и, может быть, даже первичным актом животной психики.

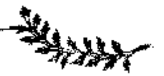
Отсюда совершенно ясно, что далеко не всякое восприятие формы будет непременно актом художественным.



Второе соображение не менее важно. Оно исходит из самого же понятия формы и должно разъяснить нам, что и форма в ее конкретном значении не существует вне того материала, который она оформляет. Отношения зависят от того материала, который соотносится. Одни отношения мы получим, если вылепим фигуру из папье-маше, и совершенно другие, если отольем из бронзы. Масса папье-маше не может прийти в такое же точно соотношение, как масса бронзы. Точно так же известные звуковые соотношения возможны только в русском языке, другие возможны только в немецком. Сюжетные отношения несовпадения в любви будут одни, если возьмем Глана и Эдварду, другие — Онегина и Татьяну, третьи — журавля и цаплю. Таким образом, всякая деформация материала есть вместе с тем и деформация самой формы. И мы начинаем понимать, почему именно художественное произведение безвозвратно искажается, если мы его форму перенесем на другой материал. Эта форма оказывается на другом материале уже другой.

Таким образом, желание избегнуть дуализма при рассмотрении психологии искусства приводит к тому, что и единственный из оставленных здесь факторов получает неверное освещение. «Наиболее явственно обнаруживается значимость формы для содержания на тех последствиях, которые обнаруживаются, когда ее отнять, например когда сюжет просто рассказать. Художественная значимость содержания тогда, конечно, обесценивается, но вытекает ли из этого, что эффект, который раньше исходил из формы и содержания, слитых в художественном единстве, зависел исключительно от формы? Такое заключение было бы так же ошибочно, как мысль — что все признаки и свойства воды зависят от присоединения к кислороду водорода, потому что если его отнять, то в кислороде мы не найдем уже ничего, напоминающего воду» (С. Аскольдов, 1925, с. 312—313).

Не касаясь материальной правильности этого сравнения и не соглашаясь с тем, что форма и содержание образуют единство наподобие того, как кислород и водород образуют воду, нельзя все же не согласиться с логической правильностью того, как здесь вскрыта ошибка в суждениях формалистов. «То, что форма чрезвычайно значима в художественном произведении, что без специфической в этом



отношении формы нет художественного произведения, это, думается, признано давно всеми, и об этом нет спора. Но значит ли из этого, что форма *одна* его создает? Конечно, не значит. Ведь это можно было бы доказать, если бы можно было взять одну лишь форму и показать, что те или иные бесспорно художественные произведения состоят из нее одной. Но этого, утверждаем мы, не сделано и не может быть сделано» (там же, с. 327). Если продолжить эту мысль, надо будет дополнить ее указанием на то, что делались такие попытки представить одну форму, лишенную всякого содержания, но они всегда оканчивались такой же психологической неудачей, как и попытки создать художественное содержание вне формы.

Первая группа таких попыток заключается в том психологическом эксперименте, который мы проделываем с произведением искусства, перенося его на новый материал и наблюдая происходящую в нем деформацию.

Другие попытки представляет так называемый вещественный эксперимент, блестящая неудача которого лучше всяких теоретических соображений опровергает одностороннее учение формалистов.

Здесь, как и всегда, мы проверяем теорию искусства его практикой. Практическими выводами из идей формализма была ранняя идеология русского футуризма, проповедь заумного языка, бессюжетности и т. д. Мы видим, что на деле практика привела футуристов к блестящему отрицанию всего того, что они утверждали в своих манифестах, исходя из теоретических предположений: «Нами уничтожены знаки препинания, — чем роль словесной массы — выдвинута впервые и осознана» («Садок судей», 1914, с. 2), — утверждали они в § 6 своего манифеста.

На деле это привело к тому, что футуристы не только не обходятся без интерпункции в своей стихотворной практике, но вводят целый ряд новых знаков препинания, например знаменитую изломанную строку стиха Маяковского.

«Нами сокрушены ритмы», — объявляли они в § 8 — и в поэзии Пастернака дали давно невиданный в русской поэзии образчик изысканных ритмических построений.

Они проповедовали заумный язык, утверждая в § 5, что заумь пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не



оскорбляя ее ничем конкретным, «от смысла слово сокращается, корчится, каменеет» (см.: А. Крученых, 1921), а на деле довели смысловой элемент в искусстве до невиданного еще господства*, когда тот же Маяковский занят сочинением стихотворных реклам для Моссельпрома.

Они проповедовали бессюжетность, а на деле строят исключительно сюжетные и осмысленные вещи. Они отвергали все старые темы, а Маяковский начал и кончает разработкой темы трагической любви, которая едва ли может быть отнесена к темам новым. Итак, в практике русского футуризма на деле был создан естественный эксперимент для формалистических принципов, и этот эксперимент явно показывает ошибочность выдвинутых воззрений.

То же самое можно показать, если осуществить формалистический принцип в тех крайних выводах, к которым он приходит. Мы указывали на то, что, определяя цель художественного приема, он запутывается в собственном противоречии и приходит к утверждению того, с отрицания чего он начал. Оживить вещи объявляется основной задачей приема, какова же цель этих оживленных ощущений, теория дальше не поясняет, и сам собой напрашивается вывод, что дальнейшей цели нет, что этот процесс восприятия вещей приятен сам по себе и служит самоцелью в искусстве. Все странности и трудные построения искусства в конце концов служат нашему удовольствию от ощущения приятных вещей. «Воспринимательный процесс в искусстве самоцелен», как утверждает Шкловский. И вот это утверждение самоцельности воспринимательного процесса, определение ценности искусства по той сладости, которую оно доставляет нашему чувству, неожиданно обнаруживает

* А. Крученых[73] в книге «Заумный язык» (М., изд. Всероссийского союза поэтов, 1925) приходит как раз к обратному выводу о судьбе заумного языка. Он констатирует «торжество зауми на всех фронтах». Он находит ее у Сейфуллиной[74], у Вс. Иванова[75], у Леонова[76], Бабеля[77], Пильняка[78], А. Веселого[79], даже у Демьяна Бедного[80]. Так ли это? Факты, приводимые автором, убеждают нас, скорее, как раз в обратном. Заумь победила в *осмысленном тексте*, насыщаясь смыслом от *того места в тексте*, в котором заумное слово поставлено. Чистая заумь умерла. И когда сам автор «фрейдыбачит на психоаналитике» и занимается «психоложеством», он не доказывает этим торжества зауми: он образует *очень* осмысленные сложные слова из сочетания двух далеких по смыслу слов-элементов.



всю психологическую бедность формализма и обращает нас назад — к Канту[51], который формулировал, что «прекрасно то, что нравится независимо от смысла». И по учению формалистов выходит так, что восприятие вещи приятно *само по себе, как само по себе приятно красивое оперение* птиц, краски и форма цветка, блестящая окраска раковины (примеры Канта). Этот элементарный гедонизм — возврат к давно оставленному учению о наслаждении и удовольствии, которые мы получаем от созерцания красивых вещей, составляет едва ли не самое слабое место в психологической теории формализма. И точно так же как нельзя дать объективное определение стиха и его отличия от прозы, не обращаясь к психологическому объяснению, так же точно нельзя решить и вопроса о смысле и структуре всей художественной формы, не имея никакой определенной идеи в области психологии искусства.

Несостоятельность теории, говорящей, что задачей искусства *является* создание красивых вещей *и оживление* их восприятия, обнаружена в психологии с достоверностью естественнонаучной и даже математической истины. Из всех обобщений Фолькельта, думается, нет более бесспорного и более плодотворного, чем его лаконическая формула: «Искусство состоит в *развеществлении* изображаемого» (1900, с. 69).

Можно показать не только на отдельных произведениях искусства, но и на целых областях художественной деятельности, что форма в конечном счете развоплощает тот материал, которым она оперирует, и удовольствие от восприятия этого материала никак не может быть признано удовольствием от искусства. Но гораздо большая ошибка заключается в том, чтобы вообще удовольствие какого бы то ни было сорта и рода признавать основным и определяющим моментом психологии искусства. «Люди поймут смысл искусства только тогда, — говорит Толстой, — когда перестанут считать целью этой деятельности красоту, т. е. наслаждение» (Л. Н. Толстой, 1951, т. 30, с. 61).

Он же на чрезвычайно примитивном примере показывает, как сами по себе красивые вещи могут создать невообразимо пошлое произведение искусства. Он рассказывает о том, как некая неумная, но цивилизованная дама читала



ему сочиненный ею роман. «В романе этом дело начиналось с того, что героиня в поэтическом лесу, у воды, в поэтической белой одежде, с поэтическими распущенными волосами читала стихи. Дело происходило в России, и вдруг из-за кустов появлялся герой в шляпе с пером á la Guillaume Tell (так и было написано) и с двумя сопутствующими ему поэтическими белыми собаками. Автору казалось, что все это очень поэтично» (там же, с. 113).

Вот этот роман с белыми собаками и составленный сплошь из красивых вещей, восприятие которых может доставить только удовольствие, неужели был пошлым и плохим только потому, что сочинительница не сумела вывести восприятие этих вещей из автоматизма и сделать камень каменным, т. е. заставить ясно почувствовать белую собаку и распущенные волосы и шляпу с пером. Не кажется ли скорей наоборот, что чем острее почувствовали бы мы все эти вещи, тем нестерпимо пошлее был бы самый роман. Прекрасную критику эстетического гедонизма дает Кроче, когда говорит, что формальная эстетика, в частности фехнеровская, задается целью исследовать объективные условия прекрасного. «Каким физическим фактам соответствует прекрасное? Каким из них соответствует безобразное? Это похоже на то, как если бы в политической экономии стали искать законов обмена — в физической природе тех объектов, которые участвуют в обмене» (1920, с. 123).

У того же автора находим два чрезвычайно важных соображения все по тому же поводу. Первое — это совершенно откровенное признание, что проблему влияния материала и формы вместе, как и, в частности, проблему поэтического жанра, комического, нежного, юмористического, торжественного, возвышенного, безобразного и т. п., в искусстве можно решить только на почве психологии. Сам Кроче далеко не сторонник психологизма в эстетике, однако он сознает совершенное бессилие и эстетики и философии при разрешении этих вопросов. А много ли, спрашивается, *поймем мы в психологии искусства, если мы не* сумеем разъяснить хотя бы проблему трагического и комического и не сумеем найти между ними различия. «... Так как той естественнонаучной дисциплиной, которая задается целью построить типы и схемы для духовной жизни чело-



века, является *психология* (чисто эмпирический и описательный характер которой действительно все больше и больше подчеркивается в наши дни), то все эти понятия не подлежат ведению ни эстетики, ни философии вообще и должны быть отданы именно психологии» (там же, с. 101—102).

То же самое видели мы на примере формализма, который без психологических объяснений оказался не в состоянии правильно учесть действие художественной формы. Другое соображение Кроче касается уже непосредственно психологических методов разрешения этой проблемы, и здесь он совершенно справедливо решительно высказывается против того формального направления, которое сразу приняла индуктивная эстетика, или эстетика снизу, именно потому, что она начала с конца, с выяснения момента удовольствия, т. е. с того момента, на котором споткнулся и формализм. «Она начала сознательно собиранием красивых предметов, например, стала собирать конверты для писем — различной формы и различного размера, и затем старалась установить, какие из них производят впечатление красоты, а какие вызывают впечатление безобразности... Грубый желтый конверт, безобразнейший в глазах того, кто должен вложить в него любовное послание, в высшей степени подходит к повестке, заштемпелеванной рукою привратника и содержащей вызов в суд... Но не тут-то было. Они [индуктивисты] обратились к помощи такого средства, в соответствии которого строгости естественных наук трудно не усомниться. Они пустили в ход свои конверты и объявили referendum, стремясь установить простым большинством голосов, в чем состоит прекрасное и безобразное... Индуктивная эстетика, несмотря на все свои усилия, не открыла до сих пор *ни одного закона»* (там же, с. 124).

В самом деле, формальная экспериментальная эстетика со времени Фехнера видела в большинстве голосов решающее доказательство в пользу истины того или иного психологического закона. Таким же критерием достоверности пользуются часто в психологии при субъективных опросах, и многие авторы до сих пор полагают, что если огромное большинство испытуемых, поставленных в одни и те же условия, дадут совершенно сходные положения — это может служить доказательством их истинности. Нет никако-



го более опасного заблуждения для психологии, чем это. В самом деле, стоит только предположить, что есть какое-нибудь обстоятельство, присутствующее у всех опрашиваемых людей, которое почему-либо искажает результаты их высказываний и делает их неверными, и все наши поиски истины окажутся безрезультатными. Психолог знает, сколько таких заранее искажающих истину влечений, всеобщих социальных предрассудков, влияний моды и т. п. существует у каждого испытуемого. Получить психологическую истину таким путем так же трудно, как трудно таким путем получить правильную самооценку человека, потому что громадное большинство опрошенных стали бы утверждать, что они принадлежат к числу умных людей, а психолог, поступивший таким образом, вывел бы странный закон, что глупых людей не существует вовсе. Так же поступает психолог, когда он полагается на высказывание испытуемого об удовольствии, не учитывая заранее, что самый момент этого удовольствия, поскольку он является не объясненным для самого субъекта, направляется непонятными ему причинами и нуждается еще в глубоком анализе для установления истинных фактов. Бедность и ложность гедонического понимания психологии искусства показал еще Вундт, когда он с исчерпывающей ясностью доказал, что в психологии искусства нам приходится иметь дело с чрезвычайно сложным видом деятельности, в котором момент удовольствия играет непостоянную и часто ничтожную роль. Вундт применяет в общем развитое Р. Фишером и Липпсом понятие вчувствования и считает, что психология искусства «лучше всего объясняется выражением «вчувствование», потому что, с одной стороны, оно совершенно справедливо указывает, что в основании этого психического процесса лежат чувства, а с другой стороны, указывает на то, что чувства в данном случае переносятся воспринимающим субъектом на объект» (б. г., с. 226).

Однако Вундт отнюдь не сводит к чувству все переживания. Он дает понятию вчувствования очень широкое и в основе своей до сих пор глубоко верное определение, из которого мы и будем исходить впоследствии, анализируя художественную деятельность. «Объект действует как возбудитель воли, — говорит он, — но он не производит дей-



ствительного волевого акта, а вызывает только стремления и задержки, из которых составляется развитие действия, и эти стремления и задержки переносятся на самый объект, так что он представляется предметом, действующим в разных направлениях и встречающим сопротивление от посторонних сил. Перенесясь таким образом в предмет, волевые чувства как бы одушевляют его и освобождают зрителя от исполнения действия» (там же, с. 223).

Вот какой сложной действительностью оказывается для Вундта даже процесс элементарного эстетического чувства, и в полном согласии с этим анализом Вундт презрительно отзывается о работе К. Ланге[82] и других психологов, утверждающих, что «в создании и художника и воспринимающего его творение нет другой цели, кроме удовольствия... Имел ли Бетховен цель доставить себе и другим удовольствие, когда он в Девятой симфонии излил в звуках все страсти человеческой души, от глубочайшего горя до самой светлой радости?» (там же, с. 245). Спрашивая так, Вундт, конечно, хотел показать, что если мы в обыденной речи неосторожно называем впечатление от Девятой симфонии удовольствием, то для психолога это есть непростительная ошибка.

На отдельном примере легче всего показать, как бессилен формальный метод сам по себе, не поддержанный психологическим объяснением, и как всякий частный вопрос художественной формы при некотором развитии утыкается в вопросы психологические и сейчас же обнаруживает совершенную несостоятельность элементарного гедонизма. Я хочу показать это на примере учения о роли звуков в стихе в том виде, как оно развито формалистами.

Формалисты начали с подчеркивания первенствующего значения звуковой стороны стиха. Они стали утверждать, что звуковая сторона в стихе имеет первенствующее значение и что даже «восприятия стихотворения обыкновенно тоже сводятся к восприятию его звукового праобраза. Всем известно, как глухо мы воспринимаем содержание самых, казалось бы, понятных стихов» (В. Б. Шкловский, 1919, с. 22).

Основываясь на этом совершенно правильном наблюдении, Якубинский[83] пришел к совершенно правильным выводам: «В стихотворно-языковом мышлении *звуки всплы-*



вают в светлое поле сознания; в связи с этим *возникает эмоциональное к ним отношение,* которое в свою очередь влечет *установление известной зависимости между «содержанием» стихотворения и его звуками;* последнему способствуют также *выразительные движения органов речи»* (Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. III. 1891, с. 49).

Таким образом, из объективного анализа формы, не прибегая к психологии, можно установить только то, что звуки играют какую-то эмоциональную роль в восприятии стихотворения, но установить это — значит явно обратиться за объяснением этой роли к психологии. Вульгарные попытки определить эмоциональные свойства звуков из непосредственного воздействия на нас не имеют под собой решительно никакой почвы. Когда Бальмонт[84] определял эмоциональный смысл русской азбуки, говоря, что «а» самый ясный, влажный, ласковый звук, «м» — мучительный звук, «и» — «звуковой лик изумления, испуга» (1915, с. 59—62 и далее), он все эти утверждения мог подтвердить более или менее убедительными отдельными примерами. Но ровно столько же можно было привести примеров, говорящих как раз обратное: мало ли есть русских слов с «и», которые никакого удивления не выражают. Теория эта стара как мир и бесконечное число раз подвергалась самой решительной критике.

И те подсчеты, которые делает Белый, указывая на глубокую значительность звуков «р», «д», «т» в поэзии Блока (1917, с. 282—283), и те соображения, которые высказывает Бальмонт, одинаково лишены всякой научной убедительности. Горнфельд приводит по этому поводу умное замечание Михайловского[85] по поводу подобной же теории, указывавшей, что звук «а» заключает в себе нечто повелительное. «Достойно внимания, что акать по конструкции языка приходится главным образом женщинам: я, Анна, была бита палкой; я, Варвара, заперта была в тереме и проч. Отсюда повелительный характер русских женщин» (А. Г. Горнфельд, 1924, с. 136).

Вундт показал, что звуковая символика встречается в языке чрезвычайно редко и что количество таких слов в языке ничтожно по сравнению с количеством слов, не имеющих никакой звуковой значимости; а такие исследовате-



ли, как Нироп и Граммон, вскрыли даже психологический источник происхождения звуковой выразительности отдельных слов. «Все звуки в языке, гласные и согласные, могут приобретать выразительное значение, когда тому способствует самый смысл того слова, где они встречаются. Если смысл слова в этом отношении содействия не оказывает, звуки остаются невыразительными. Очевидно, что, если в стихе имеется скопление известных звуковых явлений, эти последние, смотря по выражаемой ими идее, станут выразительными, либо наоборот. Один и тот же звук может служить для выражения довольно далеких друг от друга идей» (M. Grammont, 1913, p. 206).

Точно то же устанавливает и Нироп, приводя громадное количество слов выразительных и невыразительных, но построенных на том же самом звуке. «Существовала мысль, что между тремя «о» слова monotone и его смыслом имеется таинственная связь. Ничего подобного нет на самом деле. Повторение одной и той же глухой гласной наблюдается и в других словах совершенно различного значения: protocole, monopole, chronologie, zoologie и т. д.». Что же касается до выразительных слов, то, чтобы лучше передать нашу мысль, нам не остается ничего другого, как привести следующее место из Шарля Балли[86]: «Если звучание слова может ассоциироваться с его значением, то некоторые звукосочетания способствуют чувственному восприятию и вызывают конкретное представление; сами по себе звуки не способны произвести подобное действие» (1961, с. 75). Таким образом, все исследователи согласно сходятся на одном, что звуки сами по себе никакой эмоциональной выразительностью не обладают и из анализа свойств самих звуков мы никогда не сумеем вывести законов их воздействия на нас. Звуки *становятся* выразительными, если этому способствует смысл слова. Звуки *могут* сделаться выразительными, если этому содействует стих. Иначе говоря, самая ценность звуков в стихе оказывается вовсе не самоцелью воспринимающего процесса, как полагает Шкловский, а есть сложный психологический эффект художественного построения. Любопытно, что и сами формалисты приходят к сознанию необходимости выдвинуть на место эмоционального действия отдельных звуков значение зву-



кообраза, утверждая, как это сделано, например, в исследовании Д. Выгодского[87] о «Бахчисарайском фонтане», что этот звукообраз и основанный на нем подбор звуков имеют своей целью отнюдь не чувственное удовольствие от восприятия звуков самих по себе, а известное доминирующее значение, «заполняющее в данный момент сознание поэта» и связанное, как можно предположить, со сложнейшими личными переживаниями поэта, так что исследователь решается высказать догадку, будто в основании звукообраза пушкинской поэмы лежало имя Раевской (Пушкинский сборник. 1923, с. 50 и далее).

Так же точно Эйхенбаум критикует выдвигаемое Белым положение, будто «инструментовка поэтов бессознательно выражает аккомпанирование внешней формою идейного содержания поэзии» (А. Белый, 1917, с. 283).

Эйхенбаум совершенно справедливо указывает, что ни звукоподражание, ни элементарная символика не присущи звукам стиха (1924, с. 204 и далее). И отсюда сам собой напрашивается вывод, что задача звукового построения в стихе выходит за пределы простого чувственного удовольствия, которое мы получаем от звуков. И то, что мы хотели обнаружить здесь на частном примере учения о звуках, в сущности говоря, может быть распространено на все вопросы, решаемые формальным методом. Везде и всюду мы натыкаемся на игнорирование соответствующей исследуемому произведению искусства психологии и, следовательно, неумение правильно его истолковать, исходя только из анализа его внешних и объективных свойств.

И в самом деле, основной принцип формализма оказывается совершенно бессильным для того, чтобы вскрыть и объяснить исторически меняющееся социально-психологическое содержание искусства и обусловленный им выбор темы, содержания или материала[88]. Толстой критиковал Гончарова как совершенно городского человека, который говорил, что из народной жизни после Тургенева писать нечего, «жизнь же богатых людей, с ее влюблениями и недовольством собою, ему казалась полною бесконечного содержания. Один герой поцеловал свою даму в ладонь, а другой в локоть, а третий еще как-нибудь. Один тоскует от лени, а другой оттого, что его не любят. И ему казалось, что



в этой области нет конца разнообразию... Мы думаем, что чувства, испытываемые людьми нашего времени и круга, очень значительны и разнообразны, а между тем в действительности почти все чувства людей нашего круга сводятся к трем очень ничтожным и несложным чувствам: к чувству гордости, половой похоти и к чувству тоски жизни. И эти три чувства и их разветвления составляют почти исключительное содержание искусства богатых классов» (Л. Н. Толстой, 1951, т. 30, с. 86—87).

Можно не соглашаться с Толстым в том, что все содержание искусства сводится именно к этим трем чувствам, но что каждая эпоха имеет свою психологическую гамму, которую перебирает искусство, — это едва ли станет отрицать кто-нибудь после того, как исторические исследования в достаточной степени разъяснили справедливость этого факта.

Мы видим, что формализм пришел к той же самой идее, но только с другой стороны, к которой подходили и потебнианцы: он оказался тоже бессилен перед идеей изменения психологического содержания искусства и выдвинул такие положения, которые не только ничего не разъяснили в психологии искусства, но сами нуждаются в объяснении со стороны последней. В русском потебнианстве и в формализме, в их теоретической и практической неудаче, несмотря на все частичные огромные заслуги того и другого течения, сказался основной грех всякой теории искусства, которая попытается исходить только из объективных данных художественной формы или содержания и не будет опираться в своих построениях ни на какую психологическую теорию искусства.

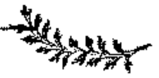
Глава IV
ИСКУССТВО И ПСИХОАНАЛИЗ

Уже рассмотренные нами прежде две психологические теории искусства показали с достаточной ясностью, что до тех пор, пока мы будем ограничиваться анализом процессов, происходящих в сознании, мы едва ли найдем ответ на самые основные вопросы психологии искусства. Ни у поэта, ни у читателя не сумеем мы узнать, в чем заключается сущность того переживания, которое связывает их с искусством, и, как легко заметить, самая существенная сторона искусства в том и заключается, что и процессы его создания, и процессы пользования им оказываются как будто непонятными, необъяснимыми и скрытыми от сознания тех, кому приходится иметь с ними дело.

Мы никогда не сумеем сказать точно, почему именно понравилось нам то или другое произведение; словами почти нельзя выразить сколько-нибудь существенных и важных сторон этого переживания, и, как отмечал еще Платон[89] (в диалоге «Ион») (см.: Платон, 1924), сами поэты меньше всего знают, каким способом они творят.

Не надо особой психологической проницательности для того, чтобы заметить, что ближайшие причины художественного эффекта скрыты в бессознательном[90] и что, только проникнув в эту область, мы сумеем подойти вплотную к вопросам искусства. С анализом бессознательного в искусстве произошло то же самое, что вообще с введением этого понятия в психологию. Психологи склонны были утверждать, что бессознательное по самому смыслу этого слова есть нечто находящееся вне нашего сознания, т. е. скрытое от нас, неизвестное нам, и, следовательно, по самой природе своей оно есть нечто непознаваемое. Как только мы познаем бессознательное, оно сейчас же перестанет быть бессознательным, и мы опять имеем дело с фактами нашей обычной психики.

Мы уже указывали в I главе, что такая точка зрения ошибочна и что практика блестяще опровергла эти доводы, показав, что наука изучает не только непосредственно дан-

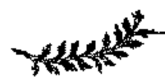


ное и сознаваемое, но и целый ряд таких явлений и фактов, которые могут быть изучены косвенно, посредством следов, анализа, воссоздания и при помощи материала, который не только совершенно отличен от изучаемого предмета, но часто заведомо является ложным и неверным сам по себе. Так же точно и бессознательное делается предметом изучения психолога не само по себе, но косвенным путем, путем анализа тех следов, которые оно оставляет в нашей психике. Ведь бессознательное не отделено от сознания какой-то непроходимой стеной. Процессы, начинающиеся в нем, имеют часто свое продолжение в сознании, и, наоборот, многое сознательное вытесняется нами в подсознательную сферу. Существует постоянная, ни на минуту не прекращающаяся, живая динамическая связь между обеими сферами нашего сознания. Бессознательное влияет на наши поступки, обнаруживается в нашем поведении, и по этим следам и проявлениям мы научаемся распознавать бессознательное и законы, управляющие им[91].

Вместе с этой точкой зрения отпадают прежние приемы толкования психики писателя и читателя, и за основу приходится брать только объективные и достоверные факты, анализируя которые можно получить некоторое знание о бессознательных процессах. Само собой разумеется, что такими объективными фактами, в которых бессознательное проявляется всего ярче, являются сами произведения искусства и они-то и делаются исходной точкой для анализа бессознательного.

Всякое сознательное и разумное толкование, которое дает художник или читатель тому или иному произведению, следует рассматривать при этом как позднейшую рационализацию, т. е. как некоторый самообман, как некоторое оправдание перед собственным разумом, как объяснение, придуманное постфактум.

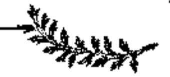
Таким образом, вся история толкований и критики как история того явного смысла, который читатель последовательно вносил в какое-нибудь художественное произведение, есть не что иное, как история рационализации, которая всякий раз менялась по-своему, и те системы искусства, которые сумели объяснить, почему менялось понимание художественного произведения от эпохи к эпохе, в сущно-



сти, очень мало внесли в психологию искусства как таковую, потому что им удалось объяснить, почему менялась рационализация художественных переживаний, но как менялись самые переживания — этого такие системы открыть не в силах.

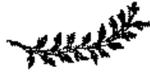
Совершенно правильно говорят Ранк[92] и Сакс[93], что основные эстетические вопросы остаются неразрешимыми, «пока мы при нашем анализе ограничиваемся только процессами, разыгрывающимися в сфере нашего сознания... Наслаждение художественным творчеством достигает своего кульминационного пункта, когда мы почти задыхаемся от напряжения, когда волосы встают дыбом от страха, когда непроизвольно льются слезы сострадания и сочувствия. Все это ощущения, которых мы избегаем в жизни и странным образом ищем в искусстве. Действие этих аффектов, очевидно, совсем иное, когда они исходят из произведений искусства, *и это эстетическое изменение действия аффекта от мучительного к приносящему наслаждение* является проблемой, решение которой может быть дано только при помощи анализа бессознательной душевной жизни» (1913, S. 127—128).

Психоанализ и является такой психологической системой, которая предметом своего изучения избрала бессознательную жизнь и ее проявления. Совершенно понятно, что для психоанализа было особенно соблазнительно попробовать применить свой метод к толкованию вопросов искусства. До сих пор психоанализ имел дело с двумя главными фактами проявления бессознательного — сновидением и неврозом. И первую и вторую форму он понимал и толковал как известный компромисс или конфликт между бессознательным и сознательным. Естественно было попытаться взглянуть и на искусство в свете этих двух основных форм проявления бессознательного. Психоаналитики с этого и начали, утверждая, что искусство занимает среднее место между сновидением и неврозом и что в основе его лежит конфликт, который уже «перезрел для сновидения, но еще не сделался патогенным» (O. Rank, 1918, S. 53). В нем так же, как и в этих двух формах, проявляется бессознательное, но только несколько иным способом, хотя оно совершенно той же природы. «Таким образом, художник в



психологическом отношении стоит между сновидцем и невротиком; психологический процесс в них по существу одинаков, он только различен по степени...» (там же).

Легче всего представить себе психоаналитическое объяснение искусства, если последовательно проследить объяснение творчества поэта и восприятие читателя при помощи этой теории. Фрейд указывает на две формы проявления бессознательного и изменения действительности, которые подходят к искусству ближе, чем сон и невроз, и называет детскую игру и фантазии наяву. «Несправедливо думать, — говорит он, — что ребенок смотрит на созданный им мир несерьезно; наоборот, он относится к игре очень серьезно, вносит в нее много одушевления. Противоположение игре не серьезность, но — действительность. Ребенок прекрасно отличает, несмотря на все увлечения, созданный им мир от действительного и охотно ищет опоры для воображаемых объектов и отношений в осязаемых и видимых предметах действительной жизни... Поэт делает то же, что и играющее дитя, он создает мир, к которому относится очень серьезно, т. е. вносит много увлечения, в то же время резко отделяя его от действительности» (1912, с. 18). Когда ребенок перестает играть, он не может, однако, отказаться от того наслаждения, которое ему прежде доставляла игра. Он не может найти в действительности источник для этого удовольствия, и тогда игру ему начинают заменять сны наяву или те фантазии, которым предаются большинство людей в мечтах, воображая осуществление своих часто любимых эротических или каких-либо иных влечений. «...Вместо *игры* он теперь фантазирует. Он строит воздушные замки, творит то, что называют «снами наяву» (там же, с. 19). Уже фантазирование наяву обладает двумя существенными моментами, которые отличают его от игры и приближают к искусству. Эти два момента следующие: во-первых, в фантазиях могут проявляться в качестве их основного материала и мучительные переживания, которые тем не менее доставляют удовольствие, случай как будто напоминает изменение аффекта в искусстве. Ранк говорит, что в них даются «ситуации, которые в действительности были бы чрезвычайно мучительны; они рисуются фантазией, тем не менее с тем же наслаждением. Наиболее частый тип таких фантазий —



собственная смерть, затем другие страдания и несчастья. Бедность, болезнь, тюрьма и позор представлены далеко не редко; не менее редко в таких снах выполнение позорного преступления и его обнаружение» (O. Rank, 1918, S. 131).

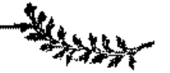
Правда, Фрейд в анализе детской игры показал, что и в играх ребенок претворяет часто мучительные переживания, например, когда он играет в доктора, причиняющего ему боль, и повторяет те же самые операции в игре, которые в жизни причиняли ему только слезы и горе (см.: S. Freud, 1921).

Однако в снах наяву мы имеем те же явления в неизмеримо более яркой и резкой форме, чем в детской игре.

Другое существенное отличие от игры Фрейд замечает в том, что ребенок никогда не стыдится своей игры* и не скрывает своих игр от взрослых, а взрослый стыдится своих фантазий и прячет их от других, он скрывает их, как свои сокровеннейшие тайны, и охотнее признается в своих проступках, чем откроет свои фантазии. Возможно, что он вследствие этого считает себя единственным человеком, который имеет подобные фантазии, и не имеет представления о широком распространении подобного же творчества среди других (там же).

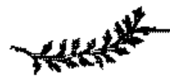
Наконец, третье и самое существенное для понимания искусства в этих фантазиях заключается в том источнике, из которого они берутся. Нужно сказать, что фантазирует отнюдь не счастливый, а только неудовлетворенный. Неудовлетворенные желания — побудительные стимулы фантазии. Каждая фантазия — это осуществление желания, корректив к неудовлетворяющей действительности. Поэтому Фрейд полагает, что в основе поэтического творчества, так же как в основе сна и фантазии, лежат неудовлетворенные желания, часто такие, «которых мы стыдимся, которые мы должны скрывать от самих себя и которые поэтому вытесняются в область бессознательного» (1912, с. 20, 23).

* Надо заметить, что есть случаи, говорящие как раз обратное. Дети часто стыдятся своих игр перед взрослыми и скрывают их, даже если ничего непозволительного в них нет. Особенно когда ребенок играет во взрослого, присутствие постороннего мешает ему и заставляет смущаться. Видимо, в этом черта сходства игры с позднейшими фантазиями и глубоко интимный корень игры.

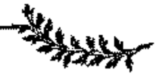


Механизм действия искусства в этом отношении совершенно напоминает механизм действия фантазии. Так, фантазия возбуждается обычно сильным, настоящим переживанием, которое «будит в писателе старые воспоминания, большей частью относящиеся к детскому переживанию, исходному пункту желания, которое находит осуществление в произведении... Творчество, как «сон наяву», является продолжением и заменой старой детской игры» (там же, с. 26, 27).

Таким образом, художественное произведение для самого поэта является прямым средством удовлетворить неудовлетворенные и неосуществленные желания, которые в действительной жизни не получили осуществления. Как это совершается, можно понять при помощи теории аффектов, развитой в психоанализе. С точки зрения этой теории аффекты «могут остаться бессознательными, в известных случаях должны остаться бессознательными, причем отнюдь не теряется действие этих аффектов, неизменно входящее в сознание. Попадающее таким путем в сознание наслаждение или же чувство, ему обратное, скрепляется с другими аффектами или же с относящимися к ним представлениями... Между обоими должна существовать тесная ассоциативная связь, и по пути, проложенному этой ассоциацией, перемещается наслаждение и соединенная с ним энергия. Если эта теория правильна, то должно быть возможно и ее применение на нашей проблеме. Вопрос разрешался бы приблизительно так: художественное произведение вызывает наряду с сознательными аффектами также и бессознательные, гораздо большей интенсивности и часто противоположно окрашенные. Представления, с помощью которых это совершается, должны быть так избраны, чтобы у них наряду с сознательными ассоциациями были бы достаточные ассоциации с типичными бессознательными комплексами аффектов. Способность выполнить эту сложную задачу художественное произведение приобретает в силу того, что при своем возникновении оно играло в душевной жизни художника ту же роль, что для слушателя при репродукции, т. е. давало возможность отвода и фантастического удовлетворения общих им бессознательных желаний» (O. Rank, H. Sachs, 1913, S. 132—134).



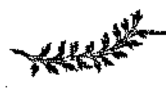
На этом основании ряд исследователей развивают теорию поэтического творчества, в которой сопоставляют художника с невротиком, хотя вслед за Штекелем называют смехотворным построение Ломброзо[94] и проводимое им сближение между гением и сумасшедшим. Поэт-невротик и осуществляет психоанализ в своих поэтических образах, трактуя чужие образы как зеркало своей души. Он предоставляет своим диким наклонностям вести довлеющую жизнь в построенных образах фантазии. Вслед за Гейне эти исследователи полагают, что поэзия есть болезнь человека, спор идет только о том, к какому типу душевной болезни следует приравнять поэта. В то время как Ковач приравнивает поэта к параноику, которому свойственно проецировать свое «я» вовне, а читателя уподобляет истерику, который склонен субъективировать чужие переживания, Ранк склонен в самом художнике видеть не параноика, а истерика. Во всяком случае, все согласны с тем, что поэт в творчестве высвобождает свои бессознательные влечения при помощи механизма переноса или замещения, соединяя прежние аффекты с новыми представлениями. Поэтому, как говорит один из героев Шекспира, поэт выплакивает собственные грехи в других людях, и знаменитый вопрос Гамлета: что ему Гекуба или он ей, что он так плачет о ней, — Ранк разъясняет в том смысле, что с представлением Гекубы у актера соединяются вытесненные им массы аффекта, и в слезах, оплакивающих как будто несчастье Гекубы, актер на самом деле изживает свое собственное горе. Мы знаем знаменитое признание Гоголя, который утверждал, что он избавлялся от собственных недостатков и дурных влечений, наделяя ими героев и отщепляя таким образом в своих комических персонажах собственные пороки. Такие же признания засвидетельствованы целым рядом других художников, и Ранк отмечает, отчасти совершенно справедливо, что, «если Шекспир видел до основания душу мудреца и глупца, святого и преступника, он не только бессознательно был всем этим — таков, быть может, всякий, — но он обладал еще отсутствующим у всех нас остальных дарованием видеть свое собственное бессознательное и из своей фантазии создавать, по-видимому, самостоятельные образы» (O. Rank, H. Sachs, 1913, S. 17).



Совершенно серьезно психоаналитики утверждают, как говорит Мюллер-Фрейенфельс, что Шекспир и Достоевский[95] потому не сделались преступниками, что изображали убийц в своих произведениях и таким образом изживали свои преступные наклонности. При этом искусство оказывается чем-то вроде терапевтического лечения для художника и для зрителя — средством уладить конфликт с бессознательным, не впадая в невроз. Но так как психоаналитики склонны все влечения сводить к одному и Ранк даже берет эпиграфом к своему исследованию слова поэта Геббеля[96]: «Удивительно, до какой степени можно свести все человеческие влечения к одному», у них по необходимости вся поэзия сводится к сексуальным переживаниям как лежащим в основе всякого поэтического творчества и восприятия; именно сексуальные влечения, по учению психоанализа, составляли основной резервуар бессознательного, и тот перевод фондов психической энергии, который совершается в искусстве, есть по преимуществу сублимация половой энергии, т. е. отклонение ее от непосредственно сексуальных целей и превращение в творчество. В основе искусства лежат всегда бессознательные и вытесненные, т. е. несоглашающиеся с нашими моральными, культурными и т. п. требованиями, влечения и желания. Именно потому запретные желания при помощи искусства достигают своего удовлетворения в наслаждении художественной формой.

Но именно при определении художественной формы сказывается самая слабая сторона рассматриваемой нами теории — как она понимает форму. На этот вопрос психоаналитики никак не дают исчерпывающего ответа*, а те попытки решения, которые они делают, явно указывают на недостаточность их отправных принципов. Подобно тому как во сне пробуждаются такие желания, которых мы стыдимся, так же, говорят они, и в искусстве находят свое вы-

* Если правы психоаналитики (Ранк, Закс), что в художественном произведении основа всегда исходит из общечеловеческого конфликта (Макбет — *всякий* честолюбец), становится непонятным, почему же меняются столь быстро все формы искусства. Да и вообще взгляд психоанализа сводит форму, т. е. специфику искусства, к украшению, к заманке, к Vorlust, т. е. вместо решения проблемы отважно перескакивает через нее.



ражение только такие желания, которые не могут быть удовлетворены прямым путем. Отсюда понятно, что искусство всегда имеет дело с преступным, стыдным, отвергаемым. И подобно тому как во сне подавленные желания проявляются в сильно искаженном виде, так же точно в художественном произведении они проявляются замаскированной формой.

«После того как научным изысканиям, — говорит Фрейд, — удалось установить искажение снов, нетрудно увидеть, что сны представляют такое же осуществление желаний, как и «сны наяву», всем нам хорошо знакомые фантазии» (1912, с. 23—24). Так же точно и художник, для того чтобы дать удовлетворение своим вытесненным желаниям, должен облечь их в художественную форму, которая с точки зрения психоанализа имеет два основных значения.

Во-первых, эта форма должна давать неглубокое и поверхностное, как бы самодовлеющее удовольствие чисто чувственного порядка и служить приманкой, обещанной премией или, правильнее сказать, предварительным наслаждением, заманивающим читателей в трудное и тяжелое дело отреагирования бессознательного.

Во-вторых, ее назначение состоит в том, чтобы создать искусственную маскировку, компромисс, позволяющий и обнаружиться запретным желаниям, и тем не менее обмануть вытесняющую цензуру сознания.

С этой точки зрения форма исполняет ту же самую функцию, что искажение в сновидениях. Ранк прямо говорит, что *эстетическое удовольствие* равно у художника, как и воспринимающего, есть только Vorlust*, которое скрывает истинный источник удовольствия, чем обеспечивает и усиливает его основной эффект. Форма как бы заманивает читателя и зрителя и обманывает его, так как он полагает, что все дело в ней, и обманутый этой формой читатель получает возможность изжить свои вытесненные влечения.

Таким образом, психоаналитики различают два момента удовольствия в художественном произведении: один момент — предварительного наслаждения и другой — настоящего. К этому предварительному наслаждению аналитики

* Предудовольствие — термин психоанализа (*Прим. ред.*).



и сводят роль художественной формы. Следует внимательно разобраться в том, насколько исчерпывающе и согласно с фактами эта теория трактует психологию художественной формы. Сам Фрейд спрашивает: «Как это удается писателю? — Это его сокровеннейшая тайна; в технике преодоления того, что нас отталкивает... лежит истинная poetica. Мы можем предположить двух родов средства: писатель смягчает характер эгоистических «снов наяву» изменениями и затушевываниями и подкупает нас чисто формальными, т. е. эстетическими, наслаждениями, которые он дает при изображении своих фантазий... Я того мнения, что всякое эстетическое наслаждение, данное нам писателем, носит характер этого «преддверия наслаждения» и что настоящее наслаждение от поэтического произведения объясняется освобождением от напряжения душевных сил» (там же, с. 28).

Таким образом, и Фрейд спотыкается на том же самом месте о пресловутое художественное наслаждение, и как он разъясняет в своих последних работах: искусство, как трагедия, возбуждает в нас целый ряд мучительных переживаний, тем не менее конечное его действие подчинено принципу удовольствия так же точно, как и детская игра (1921).

Однако при анализе этого удовольствия теория впадает в невероятный эклектизм. Помимо двух уже указанных нами источников удовольствия многие авторы называют еще целый ряд других. Так, Ранк и Сакс указывают на экономию аффекта, которому художник не дает моментально *бесполезно разгореться, но заставляет медленно и закономерно повышаться*. И эта экономия аффекта оказывается источником наслаждения. Другим источником оказывается экономия мысли, которая, сберегая энергию при восприятии художественного произведения, опять-таки источает удовольствие. И наконец, чисто формальный источник чувственного удовольствия эти авторы видят в рифме, в ритме, в игре словами, которую сводят к детской радости. Но и это удовольствие, оказывается, опять дробится на целый ряд отдельных форм: так, например, удовольствие от ритма объясняется и тем, что ритм издавна служит средством для облегчения работы, и тем, что важнейшие формы сексуального действия и сам половой акт ритмичны и что



«таким путем определенная деятельность при помощи ритма приобретает известное сходство с сексуальными процессами, сексуализируется» (O. Rank, H. Sachs, 1913, S. 139—140).

Все эти источники переплетаются в самой пестрой и ничем не обоснованной связи и в целом оказываются совершенно бессильными объяснить значение и действие художественной формы. Она объясняется только как фасад, за которым скрыто действительное наслаждение, а действие этого наслаждения основывается в конечном счете скорее на содержании произведения, чем на его форме. «Неоспоримой истиной считается, что вопрос: «Получит ли Ганс свою Грету?» — является главной темой поэзии, бесконечно повторяющейся в бесконечных вариантах и никогда не утомляющей ни поэта, ни его публики» (ibid, S. 141), и различие между отдельными родами искусства в конечном счете сводится психоанализом к различию форм детской сексуальности. Так, изобразительное искусство объясняется и понимается при этом как сублимирование инстинкта сексуального разглядывания, а пейзаж возникает из вытеснения этого желания. Из психоаналитических работ мы знаем, что «...у художников стремление к изображению человеческого тела заменяет интерес (инцестуозный) к материнскому телу и что интенсивное вытеснение этого желания (инцестуозного) переносит интерес художника с человеческого тела на природу. У писателя, не интересующегося природой и ее красотами, мы находим сильное вытеснение страсти к разглядыванию» (И. Нейфельд, 1925, с. 71).

Другие роды и виды искусства объясняются приблизительно так же, совершенно аналогично с другими формами детской сексуальности, причем общей основой всякого искусства является детское сексуальное желание, известное под именем комплекса Эдипа, который является «психологическим базисом искусства. Особенное значение в этом отношении имеет комплекс Эдипа, из сублимированной инстинктивной силы которого почерпнуты образцовые произведения всех времен и народов» (O. Rank, H. Sachs, 1913, S. 142).

Сексуальное лежит в основе искусства и определяет собой и судьбу художника и характер его творчества. Совершенно непонятным при этом истолковании делается дей-



ствие художественной формы; она остается каким-то придатком, несущественным и не очень важным, без которого, в сущности говоря, можно было бы и обойтись. Наслаждение составляет только одновременное соединение двух противоположных сознаний: мы видим и переживаем трагедию, но сейчас же соображаем, что это происходит не в самом деле, что это только кажется. И в таком переходе от одного сознания к другому и заключается основной источник наслаждения. Спрашивается: почему всякий другой, не художественный рассказ не может исполнить той же самой роли? Ведь и судебная хроника, и уголовный роман, и просто сплетни, и длинные порнографические разговоры служат постоянно таким отводом для неудовлетворенных и неисполненных желаний. Недаром Фрейд, когда говорит о сходстве романов с фантазиями, должен взять за образец откровенно плохие романы, сочинители которых угождают массовому и довольно невзыскательному вкусу, давая пищу не столько для эстетических эмоций, сколько для открытого изживания скрытых стремлений.

И становится совершенно непонятным, почему «поэзия пускает в ход... всевозможные ласки, изменение мотивов, превращение в противоположность, ослабление связи, раздробление одного образа в многие, удвоение процессов, опоэтизирование материала, в особенности же символы» (ibid., S. 134).

Гораздо естественнее и проще было бы обойтись без всей этой сложной деятельности формы и в откровенном и простом виде отвлечь и изжить соответствующее желание. При таком понимании чрезвычайно снижается социальная роль искусства, и оно начинает казаться нам только каким-то противоядием, которое имеет своей задачей спасать человечество от пороков, но не имеет никаких положительных задач для нашей психики.

Ранк указывает, что художники «принадлежат к вождям человечества в борьбе за усмирение и облагораживание враждебных культуре инстинктов», что они «освобождают людей от вреда, оставляя им в то же время наслаждение» (ibid., S. 147—148). Ранк совершенно прямо заявляет: «Надо прямо сказать, что по крайней мере в нашей культуре искусство в целом слишком переоценивается» (O. Rank, 1918,



S. 55). Актер — это только врач, и искусство только спасает от болезни. Но гораздо существеннее то непонимание социальной психологии искусства, которое обнаруживается при таком подходе. Действие художественного произведения и поэтического творчества выводится всецело и без остатка из самых древних инстинктов, остающихся неизменными на всем протяжении культуры, и действие искусства ограничивается всецело узкой сферой индивидуального сознания. Нечего и говорить, что это роковым образом противоречит всем самым простейшим фактам действительного положения искусства и его действительной роли. Достаточно указать на то, что и самые вопросы вытеснения — *что* именно вытесняется, *как* вытесняется — обусловливаются всякий раз той социальной обстановкой, в которой приходится жить и поэту и читателю.

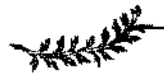
И поэтому, если взглянуть на искусство с точки зрения психоанализа, сделается совершенно непонятным историческое развитие искусства, изменение его социальных функций, потому что с этой точки зрения искусство всегда и постоянно, от своего начала и до наших дней, служило выражением самых древних и консервативных инстинктов. Если искусство отличается чем-либо от сна и от невроза, то прежде всего тем, что его продукты социальны в отличие от сновидений и от симптомов болезни, и это верно отмечает Ранк. Но он оказывается совершенно бессильным сделать какие-либо выводы из этого факта и оценить его по достоинству, указать и объяснить, что именно делает искусство социально ценным и каким образом через эту социальную ценность искусства социальное получает власть над нашим бессознательным. Поэт просто оказывается истериком, который как бы вбирает в себя переживания множества совершенно посторонних людей, и оказывается совершенно неспособным выйти из узкого круга, который создан его собственной инфантильностью. Почему все действующие лица в драме непременно должны рассматриваться как воплощение отдельных психологических черт самого художника? (O. Rank, H. Sachs, 1913).

Если это понятно для невроза и для сна, то это делается совершенно непонятным для такого социального симптома бессознательного, каким является искусство. Психоана-



литики сами не могут справиться с тем огромным выводом, который получился из их построения. То, что они нашли, в сущности, имеет только один смысл, чрезвычайно важный для социальной психологии. Они утверждают, что искусство по своему существу есть превращение нашего бессознательного в некие социальные формы, т. е. имеющие какой-то общественный смысл и назначение формы поведения. Но описать и объяснить эти формы в плане социальной психологии психоаналитики отказались. И чрезвычайно легко показать, почему это случилось именно так: два основных греха заключает в себе психоаналитическая теория с точки зрения социальной психологии.

Первым является ее желание свести во что бы то ни стало все решительно проявления человеческой психики к одному сексуальному влечению. Этот пансексуализм кажется совершенно необоснованным в особенности тогда, когда он применяется к искусству. Может быть, это было бы и верно для человека, рассматриваемого вне общества, когда он замкнут в узком круге своих собственных инстинктов. Но как можно согласиться с тем, что у общественного человека, участвующего в очень сложных формах социальной деятельности, не могут возникать и существовать всевозможного рода другие влечения и стремления, которые не менее, чем сексуальные, могут определять его поведение и даже господствовать над ним? Чрезмерное преувеличение роли полового чувства кажется особенно очевидным, как только мы от масштаба индивидуальной психологии переходим к психологии социальной. Но даже для личной психики кажутся чрезмерной натяжкой те допущения, которые делает психоанализ. «По утверждению некоторых психоаналитиков, там, где художник рисует прекрасный портрет своей матери или в поэтическом образе воплощает любовь к матери, скрыто исполненное страха инцестуозное желание (комплекс Эдипа). Когда скульптор создает фигуры мальчиков или поэт воспевает горячую юношескую дружбу, психоаналитик сейчас же готов усмотреть в этом гомосексуализм в самых крайних формах... При чтении таких аналитиков создается впечатление, будто вся душевная жизнь состоит только из дочеловеческих страшных влечений, как будто все представления, волевые движения, со-



знание только мертвые куклы, которые тянут за ниточки ужасные инстинкты» (R. Müller-Freienfels, 1923, S. 183).

И в самом деле, психоаналитики, указывая на чрезмерно важную роль бессознательного, сводят совершенно на нет всякое сознание, которое, по выражению Маркса, составляет единственное отличие человека от животного: «...Человек отличается здесь от барана лишь тем, что сознание заменяет ему инстинкт, или же, — что его инстинкт осознан» (К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 3, с. 30). Если прежние психологи чрезмерно преувеличивали роль сознания, утверждая его всемогущество, то психоаналитики перегибают палку в другой конец, сводя роль сознания к нулю и утверждая за ним только способность служить слепым орудием в руках бессознательного. Между тем элементарнейшие исследования показывают, что и в сознании могут происходить совершенно такие же процессы. Так, экспериментальные исследования Лазурского[97] о влиянии различного чтения на ход ассоциаций показали, что «уже тотчас после прочтения рассуждения наступает в уме распадение прочитанного отрывка, комбинации различных его частей с находившимся ранее в уме запасом мыслей, понятий и представлений» (1900, с. 108). Здесь мы имеем совершенно аналогичный процесс распадения и ассоциативного комбинирования прочитанного с прежним душевным запасом. Неучет сознательных моментов в переживании искусства стирает совершенно грань между искусством как осмысленной социальной деятельностью и бессмысленным образованием болезненных симптомов у невротиков или беспорядочным нагромождением образов во сне.

Легче и проще всего обнаружить все эти коренные недостатки рассматриваемой теории на тех практических применениях психоаналитического метода, которые сделаны исследователями в иностранной и русской литературе. Здесь сейчас же открывается необычайная бедность этого метода и его полная несостоятельность с точки зрения социальной психологии. В исследовании о Леонардо да Винчи Фрейд пытается вывести всю его судьбу и все его творчество из его основных детских переживаний, относящихся к самым ранним годам его жизни. Он говорит, что ему хотелось показать, «каким образом художественная деятельность



проистекает из первоначальных душевных влечений» (1912, с. 111). И когда он заканчивает это исследование, он говорит, что боится услышать приговор, что он просто написал психологический роман и сам должен сознаться, что он не переоценивает достоверности своих выводов.

Для читателя достоверность эта положительно приближается к нулю, поскольку от начала и до самого конца ему приходится иметь дело с догадками, с толкованиями, с сопоставлениями фактов творчества и фактов биографии, между которыми прямой связи установить нельзя. Создается такое впечатление, что психоанализ располагает каким-то каталогом сексуальных символов, что символы эти всегда — во все века и для всех народов — остаются одни и те же и что стоит на манер снотолкователя найти соответствующие символы в творчестве того или другого художника, чтобы по ним восстановить Эдипов комплекс, страсть к разглядыванию и т. п. Получается дальше впечатление, что каждый человек прикован к своему Эдипову комплексу и что в самых сложных и высоких формах нашей деятельности мы вынуждены только вновь и вновь переживать свою инфантильность, и, таким образом, все самое высокое творчество оказывается фиксированным на далеком прошлом. Человек как бы раб своего раннего детства, он всю жизнь разрешает и изживает те конфликты, которые создались в первые месяцы его жизни.

Когда Фрейд утверждает, что у Леонардо «ключ ко всей разнообразной деятельности его духа и неудачливости таился в детской фантазии о коршуне» (там же, с. 118) и что эта фантазия в свою очередь раскрывает в переводе на эротический язык символику полового акта, против такого упрощенного толкования восстает всякий исследователь, который видит, как мало в творчестве Леонардо эта история с коршуном способна раскрыть. Правда, и Фрейд должен признать «известную долю произвольности, которую психоанализом нельзя раскрыть» (там же, с. 116). Но если исключить эту известную долю, вся остальная жизнь и все остальное творчество окажутся всецело закабаленными детской половой жизнью.

С исчерпывающей ясностью этот недостаток обнаруживается в исследовании о Достоевском Нейфельда. «Как жизнь, так и творчество Достоевского, — говорит он, —



загадочны... Но волшебный ключ психоанализа раскрывает эти загадки... Точка зрения психоанализа разъясняет все противоречия и загадки: вечный Эдип жил в этом человеке и создавал эти произведения» (1925, с. 12). Поистине гениально! Не волшебный ключ, а какая-то психоаналитическая отмычка, которой можно раскрыть все решительно тайны и загадки творчества. В Достоевском жил и творил вечный Эдип, но ведь основным законом психоанализа считается утверждение, что Эдип живет в каждом решительно человеке. Значит ли это, что, назвав Эдипа, мы разрешили загадку Достоевского? Почему должны мы допустить, что конфликты детской сексуальности, столкновения ребенка с отцом оказались более влиятельными в жизни Достоевского, чем все позднейшие травмы и переживания? Почему не могли мы допустить, что ожидание казни, каторги и т. п. не могли служить источником новых и сложных мучительных переживаний? Если мы даже допустим вместе с Нейфельдом, «что писатель ничего иного и не может изобразить, как свои собственные бессознательные конфликты» (там же, с. 28), то все же мы никак не поймем, почему эти бессознательные конфликты могут образоваться только из конфликтов раннего детства. «Рассматривая жизнь этого большого писателя в свете психоанализа, мы видим, что его характер, сложившийся под влиянием его отношений к родителям, его жизнь и судьба зависели и целиком определялись его комплексом Эдипа. Извращенность и невроз, болезнь и творческая сила — качество и особенности его характера, все можем мы свести на родительский комплекс и только на него» (там же, с. 71—72). Нельзя представить себе более яркого опровержения защищаемой Нейфельдом теории, чем сказанное только что. Вся жизнь оказывается нулем по сравнению с ранним детством, и из комплекса Эдипа исследователь берется вывести все решительно романы Достоевского. Но беда в том, что при этом один писатель окажется роковым образом похожим на другого, потому что тот же Фрейд учит, что Эдипов комплекс есть всеобщее достояние. Только совершенно отвернувшись от социальной психологии и закрыв глаза на действительность, можно решиться утверждать, что писатель в творчестве преследует исключительно бессознательные конфликты, что всякие сознательные социальные задания



не выполняются автором в его творчестве вовсе. Удивительный пробел окажется тогда в психологической теории, когда она захочет подойти с этим методом и с этими взглядами ко всей области неизобразительного искусства. Как будет она толковать музыку, декоративную живопись, архитектуру, все то, где простого и прямого эротического перевода с языка формы на язык сексуальности сделать нельзя? Эта громадная зияющая пустота самым наглядным образом отвергает психоаналитический подход к искусству и заставляет думать, что настоящая психологическая теория сумеет объединить те общие элементы, которые, несомненно, существуют у поэзии и музыки, и что этими элементами окажутся элементы художественной формы, которую психоанализ считал только маской и вспомогательным средством искусства. Но нигде чудовищные натяжки психоанализа не бросаются в глаза так, как в русских работах по искусству. Когда профессор Ермаков поясняет, что «Домик в Коломне» надо понимать как домик колом мне (И. Д. Ермаков, 1923б, с. 27) или что александрийский стих означает Александра (там же, с. 33), а Мавруша означает самого Пушкина, который происходит от мавра (там же, с. 26), то во всем этом ничего, кроме нелепой натяжки и ничего не объясняющей претензии, при всем желании увидеть нельзя. Вот для примера сопоставление, делаемое автором между пророком и домиком. «Как труп в пустыне *лежал* пророк; вдова, увидев бреющуюся Маврушу, — «ах, ах» — и шлепнулась.

Упал измученный пророк — и нет серафима, упала вдова — и простыл след Мавруши...

Бога глас взывает к пророку, заставляя его действовать: «Глаголом жги сердца людей!» Глас вдовы — «ах, ах» — вызывает постыдное бегство Мавруши.

После своего преображения пророк обходит моря и земли и идет *к людям;* после того как открылся обман, Мавруше не остается ничего другого, как бежать за тридевять земель *от людей»* (там же, с. 162).

Совершенная произвольность и очевидная бесплодность таких сопоставлений, конечно, способны только подорвать доверие к тому методу, которым пользуется профессор Ермаков. И когда он поясняет, что «Ив. Ник. близок к природе: — как велит природа — он Довгочхун, т. е. долго чиха-



ет, Ив. Ив. искусственен, он Перерепенко, он, может быть, вырос сверх репы...» (1923а, с. 111), — он окончательно подрывает доверие к тому методу, который не может избавить нас от совершенно абсурдного истолкования двух фамилий, одной — в смысле близости к природе, другой — в смысле искусственности. Так изо всего можно вывести решительно все. Классическим образцом таких толкований останется навсегда толкование пушкинского стиха Передоновым в классе на уроке словесности: «С своей волчицею голодной выходит на дорогу волк...» Постойте, это надо хорошенько понять. Тут аллегория скрывается. Волки попарно ходят. Волк с волчицею голодной: волк сытый, а она голодная. Жена всегда после мужа должна есть, жена во всем должна подчиняться мужу» (Ф. К. Сологуб, 1958, с. 236). Психологических оснований для такого толкования есть ровно столько же, сколько и у толкований Ермакова. Но небрежность к анализу формы составляет почти всеобщий недостаток всех психоаналитических исследований, и мы знаем только одно исследование, близкое к совершенству в этом отношении, — это исследование «Остроумие» Фрейда, которое тоже исходит из сближения остроты со сновидением. Это исследование, к сожалению, стоит только на грани психологии искусства, потому что сами по себе комический юмор и остроумие, в сущности говоря, принадлежат скорей к общей психологии, чем к специальной психологии искусства. Однако произведение это может считаться классическим образцом всякого аналитического исследования. Фрейд исходит из чрезвычайно тщательного анализа техники остроумия и уже от этой техники, т. е. от формы, восходит к соответствующей этой остроте безличной психологии, при этом он отмечает, что при всем сходстве острота для психолога коренным образом отличается от сновидения. «Важнейшее отличие заключается в их социальном соотношении. Сновидение является совершенно асоциальным душевным продуктом; оно не может ничего сказать другому человеку... Острота является, наоборот, самым социальным из всех душевных механизмов, направленных на получение удовольствия» (1925, с. 241). Этот тонкий, точный анализ позволяет Фрейду не валить в одну кучу все решительно произведения искусства, но даже для таких трех близко стоящих форм, как остроумие, комизм и юмор,



указать три совершенно разных источника удовольствия. Единственной погрешностью самого Фрейда является попытка толковать сновидения вымышленные, которые видят герои литературного произведения как действительные. В этом сказывается тот же наивный подход к произведению искусства, который обнаруживает исследователь, когда по «Скупому рыцарю» хочет изучить действительную скупость.

Так, практическое применение психоаналитического метода ждет еще своего осуществления, и мы можем только сказать, что оно должно реализовать на деле и в практике те громадные теоретические ценности, которые заложены в самой теории. Эти ценности в общем сводятся к одному: к привлечению бессознательного, к расширению сферы исследования, к указанию на то, как бессознательное в искусстве становится социальным.

Нам придется еще иметь дело с положительными сторонами психоанализа при попытке наметить систему воззрений, которые должны лечь в основу психологии искусства. Однако практическое применение сможет принести какую-либо реальную пользу только в том случае, если оно откажется от некоторых основных и первородных грехов самой теории, если наряду с бессознательным оно станет учитывать и сознание не как чисто пассивный, но и как самостоятельно активный фактор, если оно сумеет разъяснить действие художественной формы, разглядевши в ней не только фасад, но и важнейший механизм искусства; если, наконец, отказавшись от пансексуализма и инфантильности, оно сможет внести в круг своего исследования всю человеческую жизнь, а не только ее первичные и схематические конфликты.

И наконец, последнее: если оно сможет дать правильное, социально-психологическое истолкование и символике искусства и его историческому развитию и поймет, что искусство никогда не может быть объяснено до конца из малого круга личной жизни, но непременно требует объяснения из большого круга жизни социальной.

Искусство как бессознательное есть только проблема; искусство как социальное разрешение бессознательного — вот ее наиболее вероятный ответ[98].


АНАЛИЗ
ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
РЕАКЦИИ

Глава V
АНАЛИЗ БАСНИ

При переходе от критической к положительной части нашего исследования нам казалось более уместным вынести вперед некоторые частные исследования с тем, чтобы наметить важнейшие точки для подведения будущей теоретической линии. Нам казалось нужным подготовить психологический материал для последующих обобщений, поэтому наиболее удобным было расположить исследование от простого к более сложному, и мы намерены предварительно рассмотреть басню, новеллу и трагедию как три постепенно *усложняющиеся и возвышающиеся одна над другой* литературные формы. Начинать приходится именно с басни, потому что она стоит именно на грани поэзии и всегда выдвигалась исследователями как самая элементарная литературная форма, на которой легче и ярче всего могут быть обнаружены все особенности поэзии. Не боясь преувеличения, можно сказать, что большинство теоретиков во всех своих истолкованиях поэзии исходили из определенного понимания басни. Разъяснив басню, они затем всякое вышестоящее произведение рассматривали уже как более усложненную, но в основе совершенно сходную с басней форму. Поэтому можно просто сказать, что, если познакомиться с тем, как исследователь толкует басню, можно легче всего составить себе представление о его общей концепции искусства.

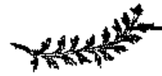
В сущности, мы имеем только две законченные психологические системы басни: теорию Лессинга[99] и Потебни. Оба эти автора смотрят на басню как на самый элементарный случай и из понимания басни исходят при объяснении всей литературы. Для Лессинга басня определяется следующим образом: если низвести всеобщее нравственное утверждение к частному случаю и рассказать этот случай как действительный, т. е. не как пример или сравнение, притом так, чтобы этот рассказ служил наглядному познанию общего утверждения, то это сочинение будет басней.



Очень легко заметить, что именно такой взгляд на художественное произведение как на иллюстрацию известной общей идеи и составляет чрезвычайно распространенное до сих пор отношение к искусству, когда в каждом романе, в каждой картине читатель и зритель хотят разыскать раньше всего главную мысль художника, то, что хотел автор этим сказать, то, что это выражает, и т. п. Басня при таком понимании является только наиболее наглядной формой иллюстрации общей идеи.

Потебня, который исходит из критики этого взгляда, и в частности системы Лессинга, в согласии с общей своей теорией приходит к выводу, что басня обладает способностью быть «постоянным сказуемым к переменчивым подлежащим, взятым из области человеческой жизни» (1984, с. 12). Басня для Потебни является быстрым ответом на вопрос, подходящей схемой для сложных житейских отношений, средством познания или уяснения каких-нибудь запутанных житейских, политических или других отношений. При этом Потебня опять видит в басне ключ к разгадке всей поэзии и утверждает, что «всякое поэтическое произведение и даже всякое слово, в известный момент его сосуществования, состоит из частей, соответственных тем, которые мы замечали в басне. Я постараюсь показать после, что иносказательность есть непременная принадлежность поэтического произведения» (там же, с. 72). «...Басня есть один из способов познания житейских отношений, характера человека, одним словом, всего, что относится к нравственной стороне жизни людей» (там же, с. 11).

Любопытно, что при всем резком различии, которое подчеркивают сторонники формальной теории между своими взглядами и взглядами Потебни, они все же легко соглашаются с формулой Потебни и, критикуя его во всех остальных областях, признают его полнейшую правоту в этой области. Уже это одно делает басню исключительно интересным предметом для формально психологического анализа, как объект, как будто находящийся на самой границе поэзии и для одних представляющий прототип всякого поэтического произведения, а для других — разительное исключение из всего царства искусства. «...Теория Потебни, — говорит Шкловский, — меньше всего противоречи-



ла сама себе при разборе басни, которая и была исследована Потебней с его точки зрения до конца. К художественным, «вещным» произведениям теория не подошла, а потому и книга Потебни не могла быть дописана» (1919, с. 106). «Система Потебни оказалась состоятельной только в очень узкой области поэзии: в басне и в пословице. Поэтому эта часть труда Потебни была им разработана до конца. Басня и пословица действительно оказались «быстрым ответом на вопрос». Их образы в самом деле оказались «способом мышления». Но понятия басни и пословицы весьма мало совпадают с понятием поэзии» (там же, с. 5—6). На такой же точке зрения стоит, видимо, и Томашевский: «Басня развилась из аполога — системы доказательств общего положения на примерах (анекдоте или сказке)... Басня, будучи построена на фабуле, дает повествование как некоторую аллегорию, из которой извлекается общий вывод — мораль басни...» (1925, с. 195).

Такое определение возвращает нас назад к Лессингу и даже к теориям еще более архаическим, к определениям басни Де-ля-Моттом и другими. Любопытно, что и теоретическая эстетика смотрит на басню с той же точки зрения и охотно сопоставляет басню с рекламным искусством. «К рекламной поэзии, — говорит Гаман, — нужно отнести все басни, в которых эстетический интерес к захватывающей истории так искусно использован для морали этой истории; ве́дению эстетики рекламы подлежит вообще вся тенденциозная поэзия; сюда относится далее вся область риторики...» (1913, с. 80—81).

За теоретиками и философами следуют критики и широкое общественное мнение, расценивающее басню весьма низко, как произведение, неполноправное в поэзии. Так издавна за Крыловым установилась репутация моралиста, выразителя идей среднего человека, певца житейской практичности и здравого смысла. Отсюда оценка переносится и на самую басню, и многие вслед за Айхенвальдом полагают, что, начитавшись этих басен, «можно хорошо приспособить себя к действительности. Не этому учат великие учителя. Этому учить и вообще не приходится... Отсюда басня поневоле мелка... Басня только приблизительна. Она скользит по поверхности» (1922, с. 7). И только Гоголь как-то



вскользь и невзначай, сам не вполне сознавая, что это означает, обмолвился о невыразимой духовности басен Крылова, хотя в целом истолковал его в согласии с общим мнением, как здоровый и крепкий практический ум и пр.

Чрезвычайно поучительно обратиться к теории басни, которая понимает ее таким образом, и на деле увидеть, что же отличает басню от поэзии и в чем же заключаются эти особенности поэзии, явно отсутствующие в басне. Однако мы напрасно стали бы с этой целью рассматривать теорию Лессинга или Потебни, потому что основная тенденция того и другого направлена совершенно в другую сторону. Можно с неоспоримой ясностью показать, что тот и другой имеют все время в виду два совершенно различных по происхождению и по художественной функции рода басни. История и психология учат нас тому, что следует строго различать басню поэтическую и прозаическую.

Начнем с Лессинга. Он прямо говорит, что басня относилась древними к области философии, а не к области поэзии и что именно эту философскую басню он и избрал предметом своего исследования. «У древних басня принадлежала к области философии, и отсюда ее заимствовали учителя риторики. Аристотель[100] разбирает ее не в своей «Поэтике», а в своей «Риторике». И то, что Афтониус и Теон говорят о ней, они равным образом говорят в риторике. Также и у новых авторов вплоть до времен Лафонтена следует искать в риторике все, что нужно узнать об эзоповской басне. Лафонтену[101] удалось сделать басни приятной поэтической игрушкой... Все начали трактовать басню как детскую игру... Кто-либо, принадлежащий к школам древних, где все время внушалось безыскусственное изображение в басне, не поймет, в чем дело, когда, к примеру, у Батте[102] он прочитает длинный список украшений, которые должны быть присущи басенному рассказу. Полный удивления, он спросит: неужели у новых авторов совершенно изменилось существо вещей? Потому что все эти украшения противоречат действительному существу басни» (1955, S. 73—74). Таким образом, Лессинг совершенно откровенно имеет в виду басню до Лафонтена, басню как предмет философии и риторики, а не искусства.

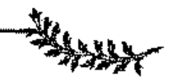


Совершенно сходную позицию занимает и Потебня. Он говорит: «Для того чтобы заметить, из чего состоит басня, нужно рассматривать ее не так, как она является на бумаге, в сборнике басен, и даже не в том виде, когда она из сборника переходит в уста, причем самое появление ее недостаточно мотивировано, когда, например, прочитывает ее актер, чтобы показать свое умение декламировать; или, что бывает очень комично, когда она является в устах ребенка, который важно выступает и говорит: «Уж сколько раз твердили миру, что лесть гнусна, вредна...» Отрешенная от действительной жизни, басня может оказаться совершенным празднословием. Но эта поэтическая форма является и там, где дело идет о вещах вовсе не шуточных — о судьбе человека, человеческих обществ, где не до шуток и не до празднословия» (1894, с. 4).

Потебня прямо ссылается на приведенное место из Лессинга и говорит, что «все прикрасы, которые введены Лафонтеном, произошли именно оттого, что люди не хотели, не умели пользоваться басней. И в самом деле, басня, бывшая некогда могущественным политическим памфлетом, во всяком случае сильным публицистическим орудием, и которая, несмотря на свою цель, благодаря даже своей цели, оставалась вполне поэтическим произведением, басня, которая играла такую видную роль в мысли, сведена на ничто, на негодную игрушку» (там же, с. 25—26).

В подтверждение своей мысли Потебня ссылается на Крылова для того, чтобы показать, как не следует писать басню.

Из этого совершенно ясно, что и Потебня, и Лессинг одинаково отвергают поэтическую басню, басню в сборнике, которая кажется им только детской игрушкой, и все время имеют дело не с басней, а с апологом, почему их анализы и относятся больше к психологии логического мышления, чем к психологии искусства. Уже благодаря установлению этого можно было бы произвести формальный отвод одного и другого мнения, поскольку они сознательно и умышленно рассматривают не поэтическую, а прозаическую басню. Мы вправе были бы сказать обоим авторам: «Все, что вы говорите, совершенно справедливо, но только все это относится не к поэтической, а к риторической и



прозаической басне». Уже один тот факт, что высший расцвет басенного искусства у Лафонтена и Крылова кажется обоим нашим авторам величайшим упадком басенного искусства, наглядным образом свидетельствует о том, что их теория относится никак не к басне как к явлению в истории искусства, а к басне как к системе доказательств. И в самом деле, мы знаем, что басня по происхождению своему несомненно двойственна, что ее дидактическая и описательная часть, иначе говоря, поэтическая и прозаическая, часто боролись друг с другом и в историческом развитии побеждала то одна, то другая. Так главным образом на византийской почве басня почти совершенно утеряла свой художественный характер и превратилась почти исключительно в морально-дидактическое произведение. Наоборот, на латинской почве она произрастила из себя басню поэтическую, стихотворную, хотя надо сказать, что все время мы имеем в басне два параллельных течения и басни прозаическая и поэтическая продолжают существовать все время как два разных литературных жанра.

К прозаическим басням следует отнести басни Эзопа[103], Лессинга, Толстого и других. К басням поэтическим — Лафонтена, Крылова и их школы. Одним этим указанием можно было бы опровергнуть теорию Потебни и Лессинга, но это было бы аргументом чисто формальным, а не по существу и скорее напоминало бы юридический отвод, чем психологическое исследование. Для нас соблазнительно, напротив того, вникнуть в обе эти системы и в ходы их доказательств. Может быть, те самые доводы, которые они приводят против искажения басни, окажутся в состоянии пролить свет на самую природу поэтической басни, если мы те же самые соображения с измененным знаком с минуса на плюс приложим к басне поэтической. Основной психологический тезис, объединяющий и Потебню и Лессинга, гласит, что на басню не распространяются те психологические законы искусства, которые мы находим в романе, в поэме, в драме. Мы видели, почему это происходит и почему авторам удается это доказать, раз они имеют дело все время с прозаической басней.

Нашим тезисом будет как раз противоположный. Задача состоит в том, чтобы доказать, что басня всецело при-



надлежит к поэзии и что на нее распространяются все те законы психологии искусства, которые в более сложном виде мы можем обнаружить в высших формах искусства. Иначе говоря, путь наш будет обратным, как обратна и цель. Если эти авторы шли в своих рассуждениях снизу вверх, от басни к высшим формам, мы поступим как раз обратным образом и попробуем начать анализ сверху, т. е. применить к басне все те психологические наблюдения, которые сделаны над высшими формами поэзии.

Для этого следует рассмотреть те элементы построения басни, на которых останавливаются оба автора. Первым элементом построения басни естественно считать аллегорию. Хотя Лессинг и оспаривает мнение Де-ля-Мотта относительно того, что басня есть поучение, скрытое под аллегорией, однако он эту аллегорию вводит в свое объяснение вновь, но в несколько ином виде. Надо сказать, что самое понятие аллегории претерпело в европейской теории очень существенное изменение. Квинтилиан[104] определяет аллегорию как инверсию, которая выражает одно словами и другое смыслом, иногда даже противоположное. Позднейшие авторы понятие противоположного заменили понятием сходного и, начиная от Фоссиуса[105], стали исключать это понятие противоположного выражения из аллегории. Аллегория говорит «не то, что она выражает словами, но нечто *сходное*» (G. E. Lessing, 1955, S. 16).

Уже здесь видим мы коренное противоречие с истинной природой аллегории. Лессинг, который видит в басне только частный случай некоторого общего правила, утверждает, что единичный случай не может быть похож на общее правило, которому он подчинен, и поэтому утверждает, что «басня, как простая басня, ни в каком случае не может быть аллегорической» (ibid., S. 18). Она делается аллегорической только в том случае, если мы эту басню применим к тому или иному случаю и когда под каждым действием и под каждым героем басни начнем разуметь другое действие и другое лицо. Все становится здесь аллегорическим.

Таким образом, аллегоризм есть, по Лессингу, не первоначальное свойство басни, а только ее вторичное, приобретенное свойство, которое она приобретает только в том случае, если она начинает применяться к действительнос-



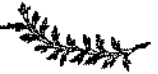
ти. Но так как именно из этого исходит Потебня, поскольку основное его утверждение к тому и сводится, что басня по существу своему есть схема, применяющаяся к разного рода событиям и отношениям с целью их уяснить, то естественно, что для него басня есть по самому своему существу аллегория. Однако его же собственный пример опровергает его психологически как нельзя лучше. Он ссылается на то место в «Капитанской дочке» Пушкина, когда Гринев советует Пугачеву образумиться и надеяться на помилование государыни. «Слушай, — сказал Пугачев с каким-то диким вдохновением. — Расскажу тебе сказку, которую в ребячестве мне рассказывала старая калмычка. Однажды орел спрашивал у ворона: скажи, ворон-птица, отчего живешь ты на белом свете триста лет, а я всего-на́все только тридцать три года? — Оттого, батюшка, отвечал ему ворон, что ты пьешь живую кровь, а я питаюсь мертвечиной. Орел подумал: давай попробуем и мы питаться тем же. Хорошо. Полетели орел да ворон. Вот завидели палую лошадь, спустились и сели. Ворон стал клевать да похваливать. Орел клюнул раз, клюнул другой, махнул крылом и сказал ворону: нет, брат ворон, чем триста лет питаться падалью, лучше раз напиться живой кровью, а там что бог даст!» На основании этого примера Потебня различает в басне две части: «...одну, которая представляет басню в том виде, как она вошла в сборник, если бы ее оторвать от тех корней, на которых она находится; и другую — эти самые корни. Первая из этих частей — или случай вымышленный... (ворон говорит с орлом), или же случай, который не имеет ничего фантастического... Где подлежащее и где сказуемое в этой... басне? Подлежащее в этом случае есть вопрос, почему Пугачев предпочел избранную им жизнь мирной жизни обыкновенного казака, а сказуемое — ответ на этот вопрос, т. е. басня, которая является, следовательно, уяснением подлежащего... Пример ясно показывает, что она непосредственного отношения к воле может и не иметь» (1894, с. 9—11).

Таким образом, басня разъясняется здесь как совершеннейшая аллегория: орел — это сам Пугачев, ворон — это мирный казак или Гринев. Действие басни совершенно аналогично происходящему разговору. Однако уже и в том, как описывает это Пушкин, мы замечаем две психологи-



ческие несуразности, которые заставляют нас задуматься относительно верности приведенного объяснения. Первое, что для нас непонятно, — это почему Пугачев рассказал басню «с каким-то диким вдохновением». Если басня представляет из себя самый обыкновенный акт мысли, соединение подлежащего со сказуемым, уяснение известных житейских отношений, спрашивается: при чем здесь дикое вдохновение? Не указывает ли оно, скорее, на то, что для Пугачева басня была в данном случае чем-то иным и чем-то большим, чем простым ответом на заданный ему вопрос?

Второе сомнение заключается в эффекте, который басня произвела: согласно приведенному объяснению, вы ожидаете, что она уяснила отношение, что она так блестяще подошла к тому случаю, который ее вызвал, что она прекратила всякий спор. Однако не так было в повести: выслушав басню, Гринев применил ее по-своему и обернул острием против Пугачева. Он сказал, что питаться падалью — это и значит быть разбойником. Эффект получился такой, которого и следовало, в сущности, ожидать. В самом деле, разве не ясно с самого начала, что басня может служить одним из приемов развития мысли у оратора, но что служить значительным разъяснением сложных отношений, актом значительной мысли она никогда не может. Если басня убеждает кого-либо в чем-либо, то это значит, что и до басни и без басни это произошло бы само собой. Если же басня, как в данном случае, бьет мимо цели, это значит, что при помощи басни сдвинуть мысль с той точки, на которую она направлена более значительными аргументами, почти невозможно. Мы, скорее, имеем здесь дело с тем определением аллегории, которое дал Квинтилиан, когда басня неожиданно получила смысл, совершенно противоположный тому, который выражали ее слова. Если же мы возьмем за основу аллегории обыкновенное сходство, мы очень легко убедимся, что чем сильнее это сходство, тем более плоской делается сама басня. Вот два примера, которые я заимствую у Лессинга и Потебни. Один — эзоповская басня о курице и жадной хозяйке: «У одной вдовы была курица, которая каждый день несла по яйцу. «Попробую я давать птице больше ячменю, авось она будет нестись два раза в день», — дума-



ет хозяйка. Сказано — сделано. Но курица ожирела и перестала нестись даже по разу в день.

Кто из жадности гонится за большим — лишается последнего» (А. А. Потебня, 1894, с. 12).

Другой пример — басня, обработанная Федром[106], относительно собаки с куском мяса: собака плыла с куском мяса по реке, но увидела в воде свое отражение, захотела отобрать у другой собаки кусок мяса, но выпустила изо рта свой и осталась ни при чем. Мораль та же самая, что и прежде. Следовательно, категория этих случаев, в которых может применяться аллегорически эта басня, опять совершенно одна и та же для обоих случаев. Спрашивается: какая из двух басен более аллегорична и какая поэтичнее? Я думаю, нет двух мнений о том, что неизмеримо интереснее и поэтичнее басня о собаке, потому что ничего более плоского, напоминающего обыкновенный, пресный житейский рассказ, чем первая басня, и представить себе нельзя. Таких аллегорических рассказов можно придумать бесчисленное количество и каждый из них наделить особой аллегорией. Что рассказывает первая басня, кроме того, что курица неслась, после ожирела и перестала нестись? Чем может заинтересовать это даже ребенка и что, кроме ненужной морали, можно получить от чтения этой басни? Между тем столь же бесспорно, что как аллегория она стоит неизмеримо выше своей соперницы и недаром именно ее выбрал Потебня для иллюстрации основного закона басни. Бóльшая аллегоричность заключается в том, что в этой басне неизмеримо больше сходства с теми житейскими случаями, к которым она может применяться, в то время как у первой басни, в сущности говоря, сходства большого с этими случаями нет.

Лессинг критикует Федра за то, что при изложении этой басни он позволил себе изобразить дело так, будто собака с мясом в зубах плыла по реке. «Это невозможно, — говорит Лессинг, — если собака плыла по реке, тогда она, конечно, так взволновала вокруг себя воду, что для нее было совершенно невозможно увидеть свое собственное отражение в воде.

Греческие басни говорят: собака, которая несла мясо, проходила через реку; это, конечно, означает, что она шла через реку» (G. E. Lessing, 1955, S. 77—78).

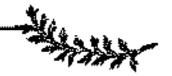


Даже такое несоблюдение житейской правдоподобности кажется Лессингу нарушением законов басни. Что же он сказал бы о самой сущности этого сюжета, который, строго говоря, совершенно не подходит ни к какому случаю человеческой жадности? Ведь вся соль сюжета и этой конкретной истории о собаке заключается в том, что она увидела собственное отражение, что она погналась за призраком того самого мяса, которое было у нее в зубах, и поэтому его потеряла. В этом соль басни, которую иначе можно рассказать так: собака, которая несла в зубах мясо, увидела другую собаку с мясом в зубах, бросилась к ней, чтобы отнять у той мясо, для этого выпустила свой кусок изо рта, в результате она осталась без мяса. Совершенно очевидно, что басня по своему логическому строю во всем совпадает тогда с басней Эзопа. Из жадности герой басни гонится вместо одного за двумя зайцами или кусками мяса и остается без одного. Но совершенно ясно, что тогда пропадает вся поэтичность этого рассказа, он делается плоским и пресным.

Здесь в виде небольшого отступления я позволю себе сказать несколько слов о том приеме, которым я здесь воспользовался. Этот прием экспериментальной деформации, т. е. изменения того или иного элемента басни в целом и исследования результатов, к которым это приводит, — один из самых психологически плодотворных приемов, к которому бесконечно часто прибегают все исследователи. Он по своему значению стоит наряду с сопоставлением разработки одного и того же басенного сюжета у разных авторов и изучением тех изменений, которые каждый из них вносит, и с изучением вариантов одной и той же басни у писателя.

Однако он превосходит их, как всякий экспериментальный метод, необычной доказательностью своего действия. Нам придется не один раз еще прибегать к помощи такого эксперимента над формой, как равно и к сравнительному изучению формальных построений одной и той же басни.

Уже этот краткий анализ показывает, что аллегоричность и поэтичность сюжета оказываются в прямо противоположном отношении. Чем определеннее то сходство, которое должно служить основой аллегории, тем более плоским, пресным становится самый сюжет. Он все более и бо-

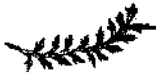


лее начинает напоминать обыденный житейский пример, лишенный всякой остроты, но именно в этой емкости и аллегоричности басни видит Потебня залог ее жизненности. Верно ли это, не смешивает ли он в данном случае притчу с басней, строго различая их теоретически, не переносит ли он на басню психологический прием и пользование притчей? «Каким образом живет басня? Чем объясняется то, что она живет тысячелетия? Это объясняется тем, что она постоянно находит новые и новые применения» (А. А. Потебня, 1984, с. 34—35).

Опять совершенно ясно, что это относится только к *непоэтической басне или к басенному сюжету.* Что касается басни как поэтического произведения, она подчинена обыкновенным законам всякого произведения искусства. Она не живет тысячелетия. Басни Крылова и всяких других авторов в свою эпоху имеют существенное значение, затем они начинают все более и более вымирать. Спрашивается, неужели потому вымирали крыловские басни, что не оказалось больше новых применений для прежних тем. Потебня сам указывает только на одну причину умирания басни, именно на ту, когда басня делается непонятной, благодаря тому что заключенный в ней образ выходит из всеобщего употребления и сам начинает нуждаться в объяснении.

Однако басни Крылова понятны сейчас всякому. Они умирали, видимо, из-за какой-то другой причины и сейчас, вне всякого сомнения, в общем и целом стоят вне жизни и вне литературы. И вот этот закон влияния и смерти поэтической басни опять как будто стоит в полном различии с той аллегоричностью, на которую ссылается Потебня. Аллегоричность может сохраняться, а басня умирает, и наоборот. Больше того, если мы приглядимся внимательно к басням Лафонтена или Крылова, мы увидим, что они совершают процесс, совершенно обратный тому, на который указывает Потебня.

Он считает, что басня применяется к действительным случаям, для того чтобы объяснить последние. Из примера так называемой составной или сложной басни мы почти всегда можем вывести как раз обратное заключение. Поэт приводит жизненный или похожий на жизненный случай, для того чтобы ***им пояснить свою басню.*** Так, в басне Эзопа



и Крылова о Паве и Вороне, которую Потебня приводит как образец составной басни, читаем: «Я эту басенку вам былью поясню». Таким образом, выходит, что быль пояснит басню, а не басня быль, как полагал Потебня. И поэтому Потебня совершенно последовательно, вслед за Лессингом, видел в составной басне ложный и незаконный вид басни, потому что Лессинг полагал, что басня при этом становится аллегорической, благодаря чему затуманивается заключенная в ней общая идея. Потебня указывал на то, что благодаря своей составной части такая басня ограничивается или суживается в том применении, которое ей может быть дано, ибо на эту вторую басню следует смотреть только как на частный случай ее возможных применений. Такая составная басня имеет значение некоторого рода надписи. «Это можно сравнить в языке с тем, когда мы, чтобы выразить лучше нашу мысль, нагромождаем слова, которые значат приблизительно одно и то же» (там же, с. 47). Такой параллелизм кажется Потебне совершенно лишним, потому что он ограничивает емкость основной басни.

Потебня уподобляет автора такой басни продавцу игрушек, «который говорит ребенку, что этой игрушкой играют так-то...» (там же, с. 54). Между тем при внимательном анализе составной басни бросается в глаза, что две ее части носят всегда характер некоторого дополнения, орнамента, разъяснения первой и никогда не наоборот. Иначе говоря, теория аллегории и здесь терпит неудачу.

Вторым элементом, с которым приходится иметь дело при построении басни, является тот необычный выбор героев, на который уже издавна обращали внимание исследователи. В самом деле, почему басня имеет дело предпочтительно с животными, вводя иногда и неодушевленные предметы и очень редко прибегая к людям. Какой смысл заключен в этом? Исследователи давали совершенно разные ответы. Брейтингер[107] полагал, что это делается для того, чтобы вызвать удивление: «Возбуждение удивления причина тому, почему в басне заставляют разговаривать животных и других низших творений» (G. E. Lessing, 1955, S. 48).

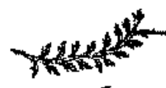
Лессинг совершенно справедливо подверг это новой критике и указал, что удивление в жизни и в искусстве совершенно не совпадают и, если в действительности нас уди-



вило бы разговаривающее животное, в искусстве все зависит от той формы, в какой этот разговор введен: если он введен явно как стилистическая условность, к которой мы совершенно привыкаем как к литературному приему, если автор, как утверждали древние теоретики, стремится возможно уменьшить впечатление удивительного, тогда мы, читая самые удивительные происшествия, удивляемся им не более, чем нашим ежедневным событиям. Блестящий пример Лессинга поясняет, в чем здесь дело: «Когда я читаю в писании: когда разверз господь рот ослице и она сказала Валааму... — тогда я читаю о чем-то удивительном; но когда я читаю Эзопа: тогда, когда звери умели еще разговаривать, сказала овца своему пастуху, — тогда совершенно ясно, что баснописец не хочет мне сказать ничего удивительного, но, скорее, совершенно другое, что в то время, которое он с согласия своих читателей допускает, все это было сообразно с законами природы» (ibid., S. 50).

Дальше совершенно правильно Лессинг указывает на то психологическое соображение, что употребление зверей в басне могло бы нас удивить один-два раза, но, когда оно становится постоянным явлением и когда автор начинает с него, как с чего-то само собой разумеющегося, тогда оно, конечно, никогда не может рассчитывать вызвать в нас удивление. Однако какое-то чрезвычайно важное значение за этим обычаем несомненно следует установить и совершенно прав Аксель[108], когда проделывает эксперимент с басней, заменяя в ней животное человеком, и указывает, что при этом басня лишается всякого смысла: «Басня получает благодаря употреблению этих обыденных героев удивительный оттенок. Была бы неплохая басня, если рассказать так: один человек заметил на дереве прекрасные груши, которые вызвали в нем желание съесть их. Он долго трудился, стараясь взлезть на дерево, но все было напрасно, и он должен был оставить свои попытки. Уходя, он сказал: «Мне гораздо полезнее, если я оставлю их висеть подольше, они еще не вполне созрели». Но эта историйка недостаточно действует на нас, она слишком плоска» (ibid., S. 52—53).

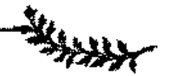
И в самом деле, стоило только лисицу в этой знаменитой басне о винограде заменить человеком, и басня потеряла как будто бы весь свой смысл. Лессинг видит причину



употребления животных в басне в двух особенностях: первая — в том, что животные обладают наибольшей определенностью и постоянством характера, достаточно назвать то или иное животное, как мы немедленно себе представим то понятие или ту силу, которую оно означает. Когда баснописец говорит «волк», мы сразу имеем в виду сильного и хищного человека. Когда он говорит «лисица», мы видим перед собою хитреца. Стоит ему заменить волка и лисицу человеком, и он будет сразу поставлен перед необходимостью либо подробно и долго пояснять нам, что за характер у этого человека, либо басня потеряет всю свою выразительность. Лессинг видит причину употребления животных во «всем известной определенности их характера» (ibid., S. 50) и прямо упрекает Лафонтена в том, что он начинает пояснить характер своих действующих лиц. Когда Лафонтен в трех стихах определяет характер лисы, Лессинг видит в этом злейшее нарушение поэтики басни. Он говорит: «*Баснописцу* лисица нужна для того, чтобы с помощью одного слова дать индивидуальный образ умного хитреца, а *поэт* предпочитает забыть об этом удобстве, отказаться от него, только чтобы не упустить возможность сделать ловкое описание предмета, единственное преимущество которого на этом месте заключается в том, что он не нуждается ни в каком описании» (ibid., S. 74).

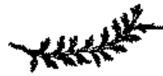
Здесь мимоходом стоит опять отметить то противопоставление между баснописцем и поэтом, которое делает Лессинг. Оно, конечно, впоследствии объяснит нам, почему *совершенно разное значение имеют звери для поэтической* и прозаической басни.

Вслед за Лессингом и Потебня склонен думать, что звери употребляются в басне главным образом вследствие их характеристичности. «*Третье свойство* образа басни, — говорит он, — вытекающее из ее назначения, это то, что она, чтобы не останавливаться долго на характеристике лиц, берет такие лица, которые одним своим названием достаточно определяются для слушателя, служат готовым понятием. Как известно, в басне пользуются для этого животными... Практическая польза для басни от соблюдения такого обычая может быть сравнена с тем, что в некоторых играх, например в шахматах, каждая фигура имеет опреде-


ленный ход действий: конь ходит так-то, король и королева так-то; это знает всякий приступающий к игре, и это очень важно, что всякий это знает, потому что в противном случае приходилось бы каждый раз условливаться в этом и до самой игры дело бы не дошло» (1894, с. 26—27).

Другим, не менее важным основанием для употребления зверей в басне Лессинг считает то обстоятельство, что они дают возможность исключить всякое эмоциональное действие басни на читателя. Он прекрасно поясняет сказанное, говоря, что на такое соображение он никогда не набрел бы при помощи заключений, если бы на это его не натолкнуло собственное чувство. «Басня имеет целью ясное и живое познание морального правила; ничто не затемняет так наше познание, как страсти; следовательно, баснописец должен избегать насколько возможно возбуждения страстей. Но как может он иначе избегать возбуждения, например, сострадания, чем делая его объекты более несовершенными и вместо людей выводя зверей или еще более низкие существа? Припомним еще раз басню о волке и овце, как она выше превращена в басню о священнике и о бедном человеке. Мы сострадаем овце, но это сострадание так слабо, что оно не причиняет никакого заметного вреда нашему наглядному познанию морального правила. Совсем обратное произошло бы с бедным человеком: казалось ли бы нам это только, или бы это произошло на самом деле, — но мы имели бы много, слишком много сострадания к нему и много, слишком много недоброжелательства испытывали бы к священнику, чтобы наглядное познание морального правила могло быть столь же ясным, как и в первом случае» (1955, S. 55).

Здесь мы попадаем в самый центр идей Лессинга. Он применил эксперимент замены животных священником и бедным человеком для того, чтобы показать, что при этой замене басня проигрывает только в том случае, если она теряет при этом всякую определенность характера своих героев. Если же мы вместо животных употребляем не просто человека, а какого-нибудь определенного человека, скажем бедного и священника, о стяжательстве которого мы знаем по обычным рассказам о духовенстве, басня ничего не потеряет в определенности своих характеров, но при этом обнаружится, как показывает Лессинг, вторая причина



употребления животных: именно басня вызовет в нас слишком сильное эмоциональное отношение к рассказу и тем самым затемнит его истинный смысл. Таким образом, животные нужны для того, чтобы затемнить эмоцию. Опять здесь с чрезвычайной резкостью выступает разница между поэтической и прозаической басней. Совершенно верно, что оба эти соображения не имеют ничего общего с задачами поэтической басни. Чтобы это обнаружить, проще всего остановиться на тех конкретных примерах, которые приводят и Лессинг и Потебня. Потебня говорит: «Если бы действующие лица басни привлекали к себе наше внимание и возбуждали бы наше сочувствие или неудовольствие в той степени, в какой это имеет место в обширном произведении: в повести, романе, эпической поэме, то басня перестала бы достигать своей цели, перестала бы быть сама собой, т. е. быстрым ответом на предложенный вопрос...

Возьмем, например, обширную общеизвестную поэму «Илиаду» или не самую поэму, а тот круг событий, который не весь вошел в нее... В таком виде рассказанный ряд событий может служить темой для басни, т. е., понимая ее в обширном смысле, ответом на тему, которая выражается латинской пословицей: «Delirant reges, plectuntur Achaei», т. е. «Сумасбродствуют цари, а наказываются ахейцы», или малороссской: «Паны скубуться, а у мужиків чубы тріщать».

Но придайте этому ряду событий те подробности, ради которых эти события привлекательны в самой поэме, наше внимание будет задерживаться на каждом шагу мелочными *подробностями и другими требующими объяснения образами* — и басня становится невозможною.

...Басня, ради годности ее для употребления, не должна останавливаться на характеристике действующих лиц, на подробном изображении действий, сцен» (1894, с. 22—24).

Здесь совершенно ясно Потебня показывает, что он все время говорит о басне как о фабуле всякого произведения. Если мы из «Илиады» выделим ее прозаическую часть, тот ход событий, который вошел в эту поэму, и если мы отбросим все то, чем эти события привлекательны в поэме, мы получим басню на тему «Паны дерутся, а у мужиков чубы трещат». Иначе говоря, стоит отнять у поэтического произведения его поэтичность, как оно превращается в басню.



Здесь совершенно ясно проводится сплошь и рядом равенство между басней и прозаическим произведением.

Вопрос сам собой здесь несколько раздвигается, и аргументация переходит от героев к новому элементу басни, к рассказу. Однако, прежде чем перейти к рассмотрению этого нового элемента, следует в двух словах остановиться на той роли, которую употребление животных играет в басне поэтической, а не прозаической. Совершенно ясно, что тенденция поэта как раз обратна тенденции прозаика. Поэт, как это видно уже из примера, приведенного Лессингом, заинтересован в том именно, чтобы привлечь наше внимание к герою, возбудив наше сочувствие или неудовольствие, конечно, не в той степени, как это имеет место в романе или в поэме, но в зачаточном виде именно те самые чувства, которые возбуждает роман, поэма и драма.

Мы постараемся показать ниже, что в басне заложено зерно лирики, эпоса и драмы и что герои басни такие же прототипы всякого героя эпического и драматического, как все другие элементы построения басни. В самом деле, нам нетрудно разглядеть, что, когда Крылов рассказывает о двух голубках, при выборе своих героев он именно рассчитывает вызвать наше сочувствие к несчастьям голубков. А когда он рассказывает о несчастье вороны, он хочет вызвать нашу насмешку. Мы видим, что здесь выбор животных определяется не столько их характером, сколько той эмоциональной краской, которой обладает каждый из них. Таким образом, если мы приглядимся к любой басне Лафонтена или Крылова, то мы везде сумеем обнаружить далеко не равнодушное отношение автора и читателя к героям и мы увидим, что, вызывая в нас другие, по существу, чувства, чем вызывают люди, эти герои все же все время вызывают сильную аффективную окраску нашего отношения к ним, и можно сказать, что одна из важнейших причин, заставляющая поэтов прибегать в басне к изображению животных и неодушевленных предметов, есть именно та возможность, которую они получают благодаря этому приему: возможность изолировать и сконцентрировать один какой-нибудь аффективный момент в таком условном герое.

Тем же самым, как мы увидим ниже, объясняется выбор животных и неодушевленных символов в самой возвышен-



ной лирике. Лермонтовские «Парус», «Горы», «Три пальмы», «Утес» и «Тучи», гейневская «Сосна и пальма» окажутся героями того же самого порядка и героями, выросшими из этих же басенных животных.

Другая причина употребления животных в басне заключается в том, что они представляют собой наиболее удобные условные фигуры, которые создают сразу же совершенно нужную и необходимую для эстетического впечатления изоляцию от действительности. Еще Гаман указывал на эту изоляцию как на наипервейшее условие эстетического действия. В самом деле, когда нам рассказывают про хозяйку, которая перекормила свою курицу, мы решительно не знаем, как относиться к этому рассказу: как к действительности или как к художественному происшествию, и из-за этого отсутствия должной изоляции немедленно же теряется эстетическое действие. Это все равно как лишить картину всякой рамы на стене и слить ее с окружающей обстановкой так, что зритель не может сразу догадаться, что он видит перед собой — действительные или нарисованные фрукты.

Таким образом, литературность, условность этих героев гарантирует необходимую для художественного действия изоляцию, и это же свойство мы найдем впоследствии и у всех прочих героев литературных произведений. Оно стоит в самом тесном отношении к третьему элементу басни, к самому рассказу и к его характеру.

Здесь Потебня, продолжая свою мысль о героях, прямо заявляет, что относительно рассказа «существует две школы. Одна, известная нам с детства, — школа Лафонтена и его подражателей, к которым принадлежит и Крылов. Она может быть охарактеризована басней «Осел и Соловей»... Многие... находили такой способ изложения, т. е. введение таких подробностей и живописных описаний в басне, очень уместным и поэтичным» (1894, с. 24—25). Сам Потебня считает, что эта басня может служить доказательством того, как люди не хотели и не умели пользоваться басней. По его словам, такие подробности и поэтические описания губят совершенно басню, лишают ее самого основного качества. Того же взгляда придерживается и Лессинг, когда он сравнивает Лафонтена, введшего в употребление поэтическую



басню, с охотником, который заказал художнику вырезать на луке сцену охоты: художник превосходно справился со своей задачей и очень искусно изобразил охоту, однако, когда стрелок захотел выстрелить из этого лука, он натянул тетиву и лук сломался (G. E. Lessing, 1955, S. 75). Поэтому Лессинг полагает, что если Платон, изгоняя из своей республики Гомера, оставил в ней Эзопа, не причисляя его к поэтам и к создателям вымыслов, то сейчас, увидев Эзопа в том виде, какой придал ему Лафонтен, он сказал бы ему: «Друг, мы больше не знаем друг друга, уходи своей дорогой» (ibid.). Таким образом, и Лессинг полагает, что поэтическая красота и практическая польза басни находятся в обратном отношении и что чем поэтичнее и живописнее описание в басне и чем формально более совершенно обработан ее рассказ, тем меньше басня отвечает своему назначению. Нигде так не обнаруживается совершенное расхождение поэтической и прозаической басни, как именно здесь. Лессинг возражает Рише, критикуя его определение басни как небольшой поэмы, и говорит: «Если он считает необходимым качеством поэмы поэтический язык и определенный размер, я не могу присоединиться к его мнению» (ibid., S. 22).

Таким образом, все то, что характеризует поэзию как таковую, кажется Лессингу не совместимым с басней.

Второй момент, который отталкивает его в определении Рише, — это утверждение последнего, что басня преподносит свое правило в форме картины или образа, и это Лессинг считает совершенно не совместимым с истинной задачей басни. Батте выдвигает он в качестве упрека то, что тот «слишком смешивает действие эзоповской басни с действием эпопеи или драмы... Героический или драматический писатель имеет своей конечной целью возбуждение страстей, но он может их возбудить, только подражая страстям; подражать же страстям не может, только если будет ставить им известные цели, к которым они стремятся приблизиться или которых они избегают... Баснописец, наоборот, не имеет никакого дела с нашими страстями, но исключительно с нашим познанием» (ibid., S. 35—36).

Басня оказывается принципиально противоположной всякому другому произведению, она не принадлежит боль-



ше к области поэзии, и все те достоинства, которые привыкли считать плюсом для художественного произведения, неизменно обращаются у басни в недостаток. В согласии с античным взглядом Лессинг полагает, что «краткость — это душа басни» и что Федр совершил первую измену, когда стал в стихах обрабатывать эзоповские басни, и что только «стихотворный размер и поэтический стиль» заставили его отклониться от эзоповского правила (ibid., S. 70). Федр, по его мнению, выбрал средний путь между поэтической и прозаической басней и рассказывал ее в изящной краткости римлян, но все же в стихах. С точки зрения Лессинга, нет большего греха у Лафонтена, чем применение поэтического стиля и поэтической формы к разработке басни. «Рассказ в басне должен быть проще, он должен быть сжат и удовлетворять одной только ясности, избегая, насколько это возможно, всяких прикрас и фигур» (ibid., S. 72).

Параллельно с этим направлением басня развилась в совершенно противоположном. Она стала себя осознавать и утверждать как особый поэтический жанр, ничем не отличающийся от других видов и форм поэзии. Лафонтен с наивной трогательностью в предисловии к своим басням приводит рассказ Платона о том, что Сократ перед смертью, когда боги во сне позволили ему заняться музыкой, принялся перекладывать в метры эзоповские басни, т. е. попытался объединить басню и поэзию через музыкальный размер, иначе говоря, начал то дело, которое впоследствии довершили Лафонтен, Крылов и другие поэты. «Как только басни, приписываемые Эзопу, увидели свет, так Сократ нашел нужным одеть их в одежды муз... Сократ был не единственным, кто рассматривал поэзию и басню как сестер. Федр заявлял, что он придерживался того же самого мнения».

Лафонтен дальше указывает на то, что он не мог совершенно намеренно и сознательно придать своим басням ту исключительную краткость, которая присуща басне Федра, но что в вознаграждение он пытался сделать занимательным рассказ больше, чем это делал Федр. При этом приводит чрезвычайно веское и остроумное соображение: «Я полагал, что, так как эти басни известны всему свету, я не сделаю решительно ничего, если не придам им чего-либо нового посредством некоторых черт, которые бы сообщили



им вкус; это то, чего теперь требуют. Все хотят новизны и *веселости. Я называю веселостью не то, что возбуждает* смех, но некоторый шарм, некоторую приятную форму, которую можно придать всякого рода сюжету, даже самому серьезному» (J. de La Fontaine, 1885, p. 12—13).

И в самом деле, этот знаменательный рассказ о Сократе, который понял позволение заняться музыкой в том смысле, что это означало заниматься поэзией, и который боялся взяться за поэзию, потому что она требует непременно вымысла и неправды, — проливает очень много света на тот основной узел, с которого дорога басни разделилась: по одному пути басня окончательно пошла в поэзию, по другому — в проповедь и голую дидактику. Очень легко показать, что почти с самого начала басни поэтическая и прозаическая, из которых каждая шла своим путем и подчинялась своим особым законам развития, требовали каждая различных психологических приемов для своей обработки. В самом деле, если нельзя согласиться с Лессингом и Потебней в том, что употребление животных в прозаической басне мотивировалось главным образом определенностью характера и служило главным образом для рассудочных и внеэмоциональных целей, то, с другой стороны, нельзя не увидеть, что этот же самый факт приобретает совершенно другой смысл и другое значение в басне поэтической. Стоит только спросить себя, какой же определенный характер приписывает баснописец лебедю, раку и щуке, синице, журавлю, лошади, муравью, льву, комару, мухе, курице, — мы сейчас увидим, что не только у всех этих героев нет никакого определенного характера, но что даже у таких классических басенных героев, как лев, слон, собака и т. д., постоянного и определенного характера вовсе нет. Очевидно, какая-то совсем другая причина заставляет поэтов прибегать все же к этим животным, а совсем не определенность их характера, которой вовсе у них нет. Мы уже указывали мимоходом на то, что эмоциональные соображения играют очень большую роль при выборе этих героев в поэтической басне. Каковы же те основания, которые заставляют и поэтическую басню прибегать к животным?

Это чрезвычайно легко показать, если посмотреть, что еще наряду с животными занимает место героев в такой

5*



басне. Мы увидим, что это будут неодушевленные предметы, большей частью орудия и домашняя утварь, например бритвы, бочки, булат, бумага, змей, гребень, топор, пирог, пушки и паруса, червонец, цветы и т. п. С другой стороны, мы будем иметь мифологических героев или известных героев древности и людей с более или менее определенным кругом действия; так, это будет крестьянин, вельможа, философ, разбойник, работник, купец, писатель, извозчик, лжец, любопытный и т. п. Уже из одного этого сопоставления можно сделать чрезвычайно плодотворное для поэтической басни заключение: очевидно, животные привлекаются к поэтической басне не потому, что они наделены каким-нибудь определенным характером, заранее известным читателю (скорее, самый этот характер уже выводился на основе басни читателем и являлся, так сказать, вторичным фактом), а совсем по другой причине. Эта причина заключается в том, что каждое животное представляет заранее известный способ действия, поступка, оно есть раньше всего действующее лицо не в силу того или иного характера, а в силу общих свойств своей жизни. Тогда для нас станет совершенно понятным, почему бритва, топор, бочка могут стать наряду с этими героями — потому что они тоже суть преимущественно носители действия, они суть по преимуществу те шахматные фигуры, о которых говорит Потебня, но только определенность их заключается не в известных чертах их характера, а в известном характере их действия, именно поэтому такие определенные люди, как мужик, философ, вельможа, лжец, и такие орудия, как топор, бритва и т. п., могут вполне с успехом заменить басенных зверей.

Чрезвычайно легко показать это на примере в знаменитой басне о лебеде, раке и щуке. В самом деле, какой характер у всех этих трех героев и благодаря каким заранее известным читателю чертам их душевного склада выбраны все эти трое животных автором, к каким житейским случаям могут они применяться и что из человеческих характеров могут они иллюстрировать? Не ясно ли, что никаких черт характера у этих героев нет, что они выбраны здесь исключительно для олицетворения действия и той невозможности действия, которая возникает при их совме-



стных усилиях. Всякий знает, что лебедь летает, рак пятится, а щука плавает. Поэтому все эти три героя могут служить прекрасным материалом для развертывания известного действия, для построения сюжета, в частности идеального басенного сюжета, но никто, вероятно, не сумеет показать, что жадность и хищность — единственная характерная черта, приписываемая из всех героев одной щуке, — играет хоть какую-нибудь роль в построении этой басни. Интересно, что эта идеальная с поэтической точки зрения басня встретила ряд очень суровых возражений со стороны критиков. Так, например, указывали (Геро), что у Крылова страдает, в отличие от Лафонтена, «вероятность действия, столь необходимая в басне, что без нее обман воображения становится невозможным». «Можно ли, — продолжает Геро, — чтобы щука ходила с котом на ловлю мышей, чтоб мужик нанял осла стеречь свой огород, чтоб у другого мужика змея бралась воспитывать детей, чтобы щука, лебедь и рак впрягались в один воз?» (цит. по: В. Кеневич, 1868, с. 253).

Другой из критиков (кажется, итальянский) указал на то, что нелепой является мысль заставить лебедя, рака и щуку везти воз, в то время как все они втроем принадлежат к водным животным и с гораздо большей правдой могли взяться везти лодку. Но рассуждать подобным образом значит в корне не понимать тех задач, которые стояли перед поэтической басней в данном случае и которые заставили пользоваться всеми теми определениями, заслуживающими самого сурового осуждения с точки зрения прозаической.

Остановимся на этом примере: уже из вступления совершенно ясно, что задачей басни и было показать некоторую невозможность, некоторые внутренние противоречия ситуации в том сюжете, который автор взялся развить: «Когда в товарищах согласья нет, на лад их дело не пойдет, и выйдет из него не дело — только мука». Если рассуждать с точки зрения прозаической басни, то для того, чтобы иллюстрировать эту мысль, надо было бы выбрать таких животных, самый характер которых исключал бы всякую возможность согласия, указывал бы на те ссоры, которые вытекают из их совместного труда, одним словом, басню следовало бы написать по рецепту Лессинга. Тогда не было бы этих несуразностей с прозаической точки зрения, о которых отча-



сти говорено выше. К ним прибавим еще мнение Измайлова[109], приводимое у Кеневича[110]: «Измайлов находит неестественным соединение этих действующих лиц за одним делом: «Если, действительно, поклажа была легка, то лебедь мог поднять на воздух и воз, и щуку, и рака» (там же, с. 132). Дело не в конечном соображении нашего критика, но в его основной мысли, что соединение этих трех героев за общим делом есть *противоестественное,* следовательно, самый рассказ иллюстрирует не то, что в товарищах согласия нет, напротив, мы в басне не находим и намека на то, чтобы между животными существовало какое-нибудь несогласие, напротив того, мы видим, что все они стараются чрезмерно, «из кожи лезут вон», и даже невозможно указать, кто из них виноват, кто прав. Таким образом, ясно, что басня совершенно не осуществляет Лессингова рецепта — в частном случае показать верность общего нравственного утверждения, но идет с ним прямо вразрез, показывая, согласно определению Квинтилиана, нечто совершенно противоположное своими словами и своим смыслом. Мы увидим ниже, что самый этот момент невозможности, противоречия есть необходимое условие при построении басни и, если бы при иллюстрации общего правила нам потребовалась хорошая басня, мы могли бы ее составить чрезвычайно просто, придумавши какой-нибудь случай, где двое или несколько товарищей, ссорясь между собой, не могли довести какого-нибудь дела до конца. Поэт поступает совершенно иначе: он, с одной стороны, напрягает до крайности струну полного согласия, он развивает до гиперболизма мотив необычайно твердого намерения — «из кожи лезут вон»; нарочно отбрасывает все внешние мотивы, которые могли бы помешать, — «поклажа бы для них казалась и легка», и параллельно с этим и в той же мере он до крайности натягивает другую струну, противоположную струну разброда и разнонаправленности действий своих героев. Мы видим, что именно на этом противоречии держится басня, и впоследствии мы, пожалуй, постараемся уяснить себе смысл этого противоречия, которое окажется присущим не только этой одной басне, но, как мы попытаемся показать ниже, окажется психологической основой всякой поэтической басни.



Соответственным образом следует понимать и всех литературных героев, которые развились из басенных животных. Первоначально всякий герой был вовсе не какой-нибудь характер, и мы увидим впоследствии, что герои трагедий Шекспира, которые почему-то считаются трагедиями характера по преимуществу, в сущности говоря, этого характера не имеют. Мы везде увидим, что герой есть только шахматная фигура для определенного действия, и в этом отношении басенные герои не представляют никакого исключения из всех прочих литературных жанров. Мы уже видели на многих примерах, что то же самое относится и ко всему остальному рассказу, что везде и всюду басня начинает прибегать к таким же точно приемам, к каким прибегают и другие литературные произведения, что она пользуется описанием действующих лиц, что она нарушает хваленую лаконическую краткость, что она вводит прикрасы стиля, что она предпочитает стих, рифму и т. п.

Краткий перечень тех обвинений, которые выдвигаются Лессингом против Лафонтена и Потебней против Крылова, может служить точным списком тех поэтических приемов, которые начинает вводить у себя басня. Для нас важно сейчас констатировать основную тенденцию всех этих приемов и формулировать ее в окончательном виде. В то время как прозаическая басня всячески противополагает себя поэтическому произведению и отказывается привлекать внимание к своим героям и вызывать какое-нибудь эмоциональное отношение к своему рассказу и хочет пользоваться исключительно прозаическим языком мысли, басня поэтическая, по легенде со времен Сократа, обнаруживает противоположную тенденцию к музыке и, как мы постараемся сейчас это показать, самую логическую мысль, лежащую в ее основе, склонна употреблять только либо в виде материала, либо в виде поэтического приема.

Чтобы показать это последнее, следует остановиться на следующем элементе построения басни, на так называемой морали. Этот вопрос имеет очень длинную историю, но почему-то от первой басни и до наших времен у всех утвердилась такая мысль, что мораль есть неотъемлемая и самая важная сторона басни. Ее сравнивали с душой басни, а самый рассказ — с ее телом. Лессинг, например, категори-



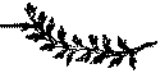
чески возражает против определения Рише, который утверждал, что мораль должна быть скрыта за аллегорической картиной, и даже против мысли Де-ля-Мотта, что она должна быть только прикрыта рассказом (одета в рассказ) (G. E. Lessing, 1955, S. 22). Для него было совершенно ясно, что мораль должна быть абсолютно наглядно дана в этом рассказе, а никак не скрываться за ним, так как она составляет истинную и конечную цель действия басни.

Однако и здесь мы видим, что, поскольку басня обнаружила тенденцию к тому, чтобы сделаться поэтическим жанром, она стала всячески искажать эту мораль, и если современные исследователи, как Томашевский, до сих пор считают, что мораль составляет неотъемлемую часть поэтической басни, — это является просто результатом их неосведомленности и результатом неучета того, что исторические пути развития басни раскололись надвое.

Уже Лессинг указал на то, что с моралью дело обстоит неблагополучно даже у древних авторов. Так, он приводит эзоповскую басню о человеке и Сатире: «Человек дует в свою холодную руку, чтобы согреть ее своим дыханием, и затем дует в горячую кашу, чтобы остудить ее. «Как, — говорит Сатир, — ты дуешь из одного рта и холодом и теплом? Уходи, с тобой я не могу иметь ничего общего». Эта басня учит, что следует избегать дружбы двуличных людей» (ibid., S. 20).

Лессинг говорит, что басня, конечно, в высшей степени плохо справляется со своей задачей. Она решительно не учит тому, что человек, который дышит теплом и холодом из одного рта, хоть сколько-нибудь напоминает двуличного или фальшивого человека. Скорей, мораль была бы совершенно обратной, и мы должны были бы удивиться непониманию Сатира. Как видите, уже здесь заключено чрезвычайное противоречие между общим моральным утверждением и тем рассказом, который призван иллюстрировать это.

В другой раз Лессинг указывает на такое же точно неблагополучие в федровской басне о волке и ягненке. Он приводит мнение Батте: «Именно, он говорит, что мораль, которая вытекает из этой басни, следующая: что слабый часто бывает притеснен более сильным. Как бледно! Как фальшиво! Если бы она не учила ничему другому, тогда



оказалось бы, что поэт совершенно напрасно и только для скуки сочинил «вымышленные доводы» волка; его басня говорила бы больше, чем он хотел ею сказать, и, одним словом, она была бы плоха» (ibid., S. 33). Интересно, что этот приговор окажется впоследствии, как мы увидим, единственным и для всякой решительно морали. Всякая басня говорит всегда больше, чем то, что заключено в ее морали, и мы найдем в ней такие элементы, которые оказались бы, как и вымышленное обвинение волка, совершенно лишними для выражения известной мысли. Мы уже показали, как остаются совершенно лишними такие моменты в басне о собаке, увидевшей свое отражение в воде. Если бы мы захотели дать рассказ в басне, которая бы совершенно исчерпывала мораль и при этом ничего решительно не прибавляла от себя, мы всякий раз должны были бы сочинять совершенно непоэтический рассказ, который, как простейший житейский случай, вполне исчерпал бы это явление. Недаром Лессингу приходится отмечать и непристойности у древних, и ничтожность морали, и комическое несоответствие между рассказом басни и той моралью, которая из него вытекает. Он спрашивает: «Разве не все может быть понято как аллегория? Пусть мне назовут самую безвкусную сказку, в которую я посредством аллегории не мог бы вложить морального смысла... Товарищам Эзопа приглянулись отменные фиги их господина, они съедают их, но, когда дело доходит до расспросов, говорят, что это сделал Эзоп. Чтобы оправдаться, Эзоп выпивает большой бокал тепловатой воды, *и его товарищи должны сделать то же самое.* Тепловатая вода оказывает свое действие, и лакомки оказываются уличенными. Чему учит нас эта историйка? Собственно говоря, ничему больше, чем тому, что тепловатая вода, выпитая в большом количестве, служит рвотным средством, и все же один персидский поэт сделал гораздо более высокое употребление из этого рассказа. «Когда вас, — говорит он, — в великий день суда заставят выпить этой горячей или кипящей воды, тогда обнаружится все то, что вы с такой заботой скрывали в течение своей жизни от света. И лицемер, которого здесь притворство сделало уважаемым человеком, будет там стоять подавленный стыдом и смущением» (ibid., S. 21).



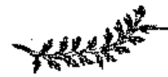
Уже из этого видна вся слабость тех позиций, которые все еще пытается защищать Лессинг. Раз всякую, самую глупую историю можно при аллегорическом ее понимании наполнить каким угодно моральным смыслом, разве этим одним уже не сказано, что мораль к поэтическому рассказу не имеет никакого отношения? Таким образом Лессинг сам устанавливает те два положения, из которых исходит поэтическая басня, именно: первое — рассказ никогда не исчерпывается весь в морали, и всегда остаются известные его стороны, которые с точки зрения морали оказываются ненужными; и второе — мораль может быть помещена в какой угодно рассказ, и мы никогда не можем сказать, будет ли здесь достаточно убедительной связь рассказа и морали.

И Лессинг и Потебня развивают дальше критику этой теории, и она заставляет Потебню вовсе отказаться от морали басни, но опять уклониться в другую сторону. Так, оба автора пользуются примером басни Федра «Вор и Светильник» и показывают, что сам автор указывает целых три моральных вывода, которые отсюда проистекают: «Отсюда такое сложное нравоучение, что сам автор должен его изложить так: во-первых, это часто обозначает, что злейший враг нередко тот, которого сами вспоили и вскормили; во-вторых, что преступник наказывается не в момент гнева божества, но в час, назначенный роком; в-третьих, эта басня увещевает добрых, чтобы они ни для какой выгоды не соединялись с преступником. Применений сам автор нашел слишком много, чтобы не автор нашел хотя бы одно из сделанных им» (А. А. Потебня, 1894, с. 18).

К тому же выводу приходит Потебня из анализа басни Федра о человеке и мухе. Он говорит: «Мы видели, какая цель басни: она должна быть постоянным сказуемым переменчивых подлежащих. Как же эта басня может служить ответом на известный вопрос, когда она в себе заключает разнообразные ответы? Иногда сам баснописец (а именно это делает Федр) весьма наивно указывает на сложность своих басен, т. е. их практическую негодность» (там же, с. 17). Тот же вывод получается из анализа индийской басни о Турухтане и море: «Эта басня знаменита, потому что оставила после себя огромное потомство. Здесь басня разбивается на две части. В первой половине море похищает



яйца самки кулика (есть другие басни на тему, что бороться со стихиями невозможно); другая же половина доказывает, что слабый может бороться с сильным и может его побеждать. Следовательно, две половины басни противоречат одна другой не по содержанию: море унесло яйца самки кулика, муж решается отомстить морю и отомщает — тут противоречия нет. Но если обратить внимание на возможность применения басни как сказуемого к переменчивым подлежащим, о которых я говорил, то вы увидите, что характер тех случаев, которые подходят к первой половине басни, совершенно противоположен характеру тех, которые подходят ко второй. К первой половине подходят те случаи, которые доказывают, что бороться со стихийными силами невозможно; ко второй половине будут подходить те случаи, когда личность, несмотря на свою видимую слабость, борется и одерживает над ними победу. Следовательно, внутри нашей басни содержится логический порок. Единства действия, которое мы видим в других примерах, она не имеет» (там же, с. 20). Здесь опять Потебня совершенно точно формулирует как недостаток прозаической басни то, что является основным признаком басни поэтической: ту противоположность, то противоречие, которое существует не в самом содержании, но при попытке толковать эту басню. Мы увидим впоследствии, что это противоречие — то, что под басню подходят самые противоположные случаи, — и составляет истинную природу басни. И в самом деле, всякая басня, заключающая в себе больше одного действия, больше одного мотива, непременно будет уже обладать несколькими выводами и заключать в себе логический порок. Потебня расходится с Лессингом только в том, что отрицает, будто мораль появляется до басни. Он склонен думать, что басня применяется к частным случаям в жизни, а не к общим моральным правилам в мысли и что эти общеморальные правила возникают уже как результат обобщения в тех случаях житейских, к которым применяется басня. Но однако, и он требует того, чтобы известный круг этих случаев был заранее определен самим построением басни. Мы видели, что, если таких случаев много или если одна и та же басня может прилагаться к совершенно противоположным случаям, она оказывается несовершенной. Между тем в



полном противоречии с этой своей мыслью Потебня дальше показывает, что в басне может быть не одно, а много нравственных положений, и что она может применяться к совершенно разным случаям и что это вовсе не является пороком басни.

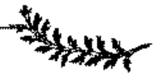
Так, анализируя басню «Мужик и аист» из Бабрия[11], он указывает, что на вопрос: «Какое общее положение *низведено* в ней или какое обобщение из нее вытекает, можно ответить, что это будет, смотря по применению басни, или положение, которое высказывает Бабрий устами мужика: «с кем попался, с тем и ответишь», или положение: «человеческое правосудие своекорыстно, слепо», или «нет правды на свете», или «есть высшая справедливость; справедливо, чтобы при соблюдении великих интересов не обращали внимания на вытекающее из этого частное зло». Одним словом, чего хочешь, того и просишь, и доказать, что все эти обобщения ошибочны, очень трудно» (там же, с. 55).

И в полном согласии с этим Потебня поясняет, «что, кто предлагает басню в отвлеченном виде, какою она обыкновенно бывает в сборнике, тот по-настоящему должен снабжать ее не одним обобщением, а указанием на возможность многих ближайших обобщений, ближайших потому, что обобщения будут кончаться очень далеко» (там же).

И отсюда сам собой напрашивается вывод, что обобщение не может предшествовать басне, потому что тогда у басни не могло бы оказаться ошибочного обобщения, которое мы встречаем часто у баснописцев, и что «образ... рассказанный в басне, — это поэзия; а обобщение, которое прилагается к ней баснописцем, — это проза» (там же, с. 58).

Но и это решение вопроса, казалось бы, совершенно противоположное Лессингову, столь же неверно для поэтической басни, как и предыдущее. Уже Лафонтен указал, что, хотя он придал эзоповским басням только форму, их следует оценивать, однако, вовсе не за это, а за ту пользу, которую они приносят. И здесь он говорит: «Они не только нравственны, они дают еще и другие знания. Здесь выражены свойства животных, их различные характеры и т. д.».

Уже достаточно сопоставить эти естественно-исторические сведения о характере животных с моралью, для того чтобы увидеть, что в поэтической басне они занимают одно



и то же место, как правильно указывал Лафонтен, или, иначе говоря, не занимают никакого места.

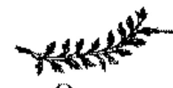
Вслед за этой самозащитой и воздавая должное морали как душе басни, он, однако, должен признаться, что часто вынужден предпочесть душе тело и обойтись вовсе без всякой души там, где она не может уместиться, так, чтобы не нарушить грациозности, или там, где она противоречила форме, говоря проще, там, где она была просто не нужна. Он признает, что это есть грех против правил древних. Во времена Эзопа, отмечал Лафонтен, басня рассказывалась просто, мораль была отделена и всегда находилась в конце. Федр пришел и не подчинился этому порядку. Он украсил рассказ и перенес кое-где мораль с конца в начало (J. de La Fontaine, 1885).

Лафонтен вынужден был пойти еще дальше и оставить ее только там, где он мог найти для нее место. Он ссылается на Горация[112], который советует писателю не противиться неспособности своего духа или своего предмета. Поэтому он видит себя вынужденным оставлять то, из чего он не может извлечь пользы, иначе говоря — мораль.

Значит ли это, что действительно мораль была отнесена к прозе и не нашла себе никакого места в поэтической басне? Убедимся сперва в том, что поэтический рассказ действительно не зависит от морали в своем логическом течении и структуре, и тогда мы, может быть, сумеем найти то значение, которое имеет мораль, которую мы все же часто встречаем и в поэтической басне. Мы уже говорили о морали в басне «Волк и Ягненок», и здесь нелишне было бы напомнить мнение Наполеона, что «она грешит в своем принципе и в нравоучении... Несправедливо, que la raison du plus forte fút toujours la meilleuse*, и если так случается на самом деле, то это зло... злоупотребление, достойное порицания. Волк должен был бы подавиться, пожирая ягненка» (цит. по: В. Кеневич, 1868, с. 38—39).

Как ясно и грубо здесь выражена та мысль, что, если бы рассказ басни должен был бы действительно подчиняться моральному правилу, он бы никогда не следовал своим собственным законам и, конечно, волк всегда в басне, пожирая ягненка, подавился бы.

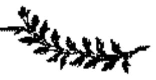
* Что довод сильнейшего всегда наилучший (фр.) (*Прим. ред.*).



Однако, если мы рассмотрим поэтическую басню с точки зрения тех целей, которые она себе ставит, мы увидим, что это добавление к басне было бы полным уничтожением всякого поэтического смысла. Рассказ, видимо, имеет свои собственные законы, которыми он направляется, не считаясь с законами морали. Измайлов заканчивал басню «Стрекоза и Муравей» следующими стихами: «Но это только в поучение ей муравей сказал, а сам на прокормление из жалости ей хлеба дал». Измайлов был, видимо, добрый человек, который дал стрекозе хлеба и заставил муравья поступить согласно правилам морали. Однако он был весьма посредственный баснописец, который не понимал тех требований, которые предъявлялись ему сюжетом его рассказа. Он не видел, что сюжет и мораль расходятся здесь совершенно и что который-нибудь из двух должен остаться неудовлетворенным. Измайлов выбрал для этой участи сюжет. То же самое видим мы на примере знаменитой басни Хемницера[113] «Метафизик». Мы все знаем ту нехитрую мораль, которую автор выводил из насмешки над глупым философом, попавшим в яму. Однако уже Одоевский[114] понимал эту басню совершенно иначе. «Хемницер... несмотря на свой талант, был в этой басне рабским отголоском нахальной философии своего времени... В этой басне лицо, заслуживающее уважения, есть именно Метафизик, который не видал ямы под своими ногами и, сидя в ней по горло, забывая о себе, спрашивал о снаряде для спасения погибающих и о том, что такое время» (В. Ф. Одоевский, 1913, с. 41—42).

Вы видите, что и здесь мораль оказывается весьма шаткой и подвижной в зависимости от оценки, которую мы привносим. Один и тот же сюжет прекрасно вмещает и два совершенно противоположных нравственных суждения.

Наконец, если мы перейдем к примерам того, как положительно пользуются моралью поэты в басне, мы увидим, что она играет у них разную роль. Иногда она отсутствует вовсе, часто она живет формулированная или в отдельных словах, или в житейском примере, или чаще всего в общем тоне рассказа, в интонациях автора, в которых чувствуется морализирующий и поучающий старик, рассказывающий басню не зря, а с назидательной целью. Но



уже у Федра, который украсил рассказ и перенес нравоучение в начало басни, соотношение сил между этими двумя составными частями басни серьезно изменилось. С одной стороны, рассказ предъявлял свои особые требования, которые, как мы видели, увели его в сторону от морали, а с другой — сама мораль, вынесенная вперед, стала часто играть не ту роль, которую она играла прежде. И уже окончательно растворилась и ассимилировалась в поэтическом рассказе мораль у Лафонтена и Крылова.

Очень легко показать, что рассказ протекает у этих авторов настолько независимо от морали, что, как жаловался Водовозов[115], дети часто понимают басню в самом, так сказать, безнравственном смысле, т. е. вопреки всякой морали. Но еще легче показать, что мораль превращается у этих авторов в один из поэтических приемов*, роль и значение которого определить несложно. Она играет большей частью роль или шуточного введения, или интермедии, или концовки, или еще чаще так называемой литературной маски. Под этим следует понимать тот особый тон рассказчика, который часто вводится в литературу, когда автор рассказывает не от своего имени, а от имени какого-нибудь вымышленного им лица, преломляя все происшествия и события через известный условный тон и стиль. Так, Пушкин рассказывает в своей повести от имени Белкина или в «Евгении Онегине» выводит себя как автора и как действующее лицо, знакомое с Онегиным. Так, часто у Гоголя рассказ ведется от чужого имени; так, у Тургенева всегдашний NN, закурив трубку, начинает какую-нибудь историю. Такой же литературной маской является мораль в басне. Баснописец

* Такую же роль «мораль» начала играть в целом ряде других произведений. Напомню очень поучительную для выяснения роль этого элемента морали «Домика в Коломне» Пушкина:

— Да нет ли хоть у вас нравоученья.
— Нет... или есть: минуточку терпенья.
Вот вам мораль: по мненью моему,
Кухарку даром нанимать опасно;
Кто же родился мужчиною — тому
Рядиться в юбку странно и напрасно.
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе, что несогласно
С природой дамской. Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.



никогда не говорит от своего имени, а всегда от имени назидательного и морализирующего, поучающего старика, и часто баснописец совершенно откровенно обнажает этот прием и как бы играет им. Так, например, в басне Крылова «Ягненок» бо́льшую половину басни занимает длинное нравоучение, напоминающее традиционные условные рассуждения и «сказочный» ввод в действие. Он приводит воображаемый разговор с красавицами и всю басню мысленно адресует девочке, которую все время как бы имеет перед своими глазами.

Анюточка, мой друг!
Я для тебя и для твоих подруг
Придумал басенку. Пока еще ребенком,
Ты вытверди ее; не ныне, так вперед
С нее сберешь ты плод.
Послушай, что случилося с Ягненком.
Поставь свою ты куклу в уголок:
Рассказ мой будет коротóк.

Или прежде:

Ужели не глядеть? Ужель не улыбаться:
Не то я говорю; но только всякий шаг
Вы свой должны обдумать так,
Чтоб было не к чему злословью и придраться.

Здесь совершенно явно басня рассказывается в приеме литературной маски, и, если взять ту мораль, которую автор выводит из своей басни, мы увидим, что она ни в малой степени не вытекает из самого рассказа и, скорей, служит шуточным дополнением к тону всего рассказа. Прибавим к этому, что, несмотря на трагическое содержание рассказа, он весь передан все же в явно комическом стиле и тоне. Таким образом, ни содержание рассказа, ни мораль его ни в малой степени не определяют характера обобщения, а оно, наоборот, показывает совершенно ясно свою роль — маски.

Или в другой басне Крылов говорит:

Вот, милый друг, тебе сравненье и урок:
Он и для взрослого хорош и для ребенка.
Ужли вся басня тут? — ты спросишь; погоди,

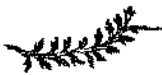
Нет, это только побасенка,
А басня будет впереди,
И к ней я наперед скажу нравоученье.
Вот вижу новое в глазах твоих сомненье:
Сначала краткости, теперь уж ты
Боишься длинноты.
Что ж делать, милый друг: возьми терпенье!
Я сам того ж боюсь.
Но как же быть? Теперь я старе становлюсь:
Погода к осени дождливей,
А люди к старости болтливей.

Опять явная игра с этим литературным приемом, явное указание на то, что басенный рассказ есть известная литературная условность стиля, тона, точки зрения, что показано здесь с необычайной ясностью. Последний элемент построения басни в теории Лессинга, или, вернее сказать, свойство ее рассказа, заключается в требовании, чтобы этот рассказ представлял собой единичный случай, а не общий рассказ. И на этом последнем элементе, как и на предыдущих трех, видна все та же двойственность обсуждаемого предмета. Он получает совершенно разное истолкование, возьмем ли мы поэтическую или прозаическую басню.

И Лессинг и Потебня выдвигают требование, чтобы рассказ в басне непременно относился к единичному и частному случаю. «Вспомните басню Нафана. Обратите внимание на то свойство, о котором я говорю: Нафан говорит: *«один человек»*. Почему он не мог сказать *«некоторые люди»* или *«все люди»?* Если он действительно не мог этого сказать по самому свойству басни, то этим будет доказано, что образ басни должен быть единичным» (А. А. Потебня, 1894, с. 28).

Потебня совершенно ясно говорит, что для него затруднительно объяснить это требование и мотивировать его, потому что «здесь мы выходим из области рассматриваемого, т. е. из области поэзии, и сталкиваемся с теми произведениями, которые называются прозою...» (там же).

Иначе говоря, причина этого требования заключается, по мнению Потебни, в некоторых свойствах нашей логической мысли, в том, что всякое обобщение наше ведет нас к частностям, в нем же заключенным, но не к частностям другого круга. Не более удовлетворительно объясняет этот



случай и Лессинг. По его словам, знаменитый пример Аристотеля относительно избрания магистрата, подобно тому как владелец корабля стал бы по выбору назначать кормчего, только тем отличается от басни, что он представляет все дело, как если бы оно произошло, оно осознается как возможное, а здесь оно приобретает действительность, здесь это определенный владелец корабля: «В этом суть дела. Единичный случай, из которого состоит басня, должен быть представлен как действительный. Если бы я удовлетворялся только возможностью его, это был бы пример, парабола» (G. E. Lessing, 1955, S. 39).

Суть басни, следовательно, заключается в том, что она должна быть рассказана как некий частный случай. «Басня требует действительного случая, потому что в действительном случае мы можем лучше и отчетливее различить причины поступков, потому что действительность дает более живое доказательство, чем возможное» (ibid., S. 43). Необоснованность этого утверждения сама собой бросается в глаза. Никакой коренной, принципиальной разницы между единичным и всеобщим случаем здесь не оказывается, и мы можем положительно утверждать, что всякое общее естественнонаучное положение, рассказанное как басня, может служить прекрасным материалом для вывода из него известного морального положения. Еще больше не можем мы понять, почему басенному рассказу непременно должна принадлежать действительность и имеет ли в виду здесь басня действительность в точном смысле этого слова или же нет. Напротив того, мы можем легко показать в целом ряде случаев, что басня намечает как бы свою особую действительность и часто ссылается на то, что «так рассказывается в басне», и вообще басня описывает действительность случая не с большей реалистичностью, чем рассказ.

Не помню у какой реки,
Злодеи царства водяного,
Приют имели рыбаки.

И очень часто автор ссылается на такую сказочность того происшествия, которое он собирается предложить вниманию читателя. Очень часто он прямо противопоставляет ее действительности:



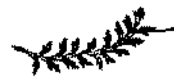
У сильного всегда бессильный виноват:
Тому в Истории мы тьму примеров слышим,
Но мы Истории не пишем;
А вот о том как в Баснях говорят.

Здесь прямо история басенная противопоставляется истории действительной, между тем в рассуждениях Лессинга и в рассуждениях Потебни заключена та несомненная фактическая правда, что в действительности басня всегда имеет дело именно с единичным случаем, и притом случай этот бывает рассказан как действительный.

Но они оказываются бессильными объяснить причину этого факта. Стоит только подойти к поэтической басне со всеми присущими ей особенностями искусства, как и этот элемент или свойство басни станет для нас совершенно непонятным. Возьмем тот самый пример, которым пользуются и наши авторы. Вот басня, приписываемая Эзопу: «Говорят, обезьяны рождают по два детеныша; одного из них мать любит и лелеет, а другого ненавидит; первого она удушает своими объятиями, так что доживает до зрелого возраста только нелюбимый». Для того чтобы эта басня из естественноисторического рассказа превратилась в басню, необходимо рассказывать ее так: одна обезьяна родила двух детей, одного из них любила и т. д. Спрашивается: почему такое превращение сделает басню действительно басенной, что нового придадим мы этой басне при таком ее превращении? С точки зрения Потебни, «из этого рассказа про обезьяну следует непосредственно для меня то, что сказанное вообще про обезьяну должно быть сказано о каждой из них порознь. Нет никакого импульса, толчка мысли, чтобы перейти от обезьяны к кому-нибудь другому. А нам в басне именно это самое и нужно» (А. А. Потебня, 1894, с. 31).

Между тем эта басня, рассказанная как единичный случай, естественно обращает нашу мысль на аналогию с человеческими родителями, которые часто любят своих собственных детей, заласкивая их сверх меры. По мнению Лессинга, при таком превращении из общего в единичный рассказ из параболы делается басня.

Рассмотрим, так ли это. Для Лессинга, следовательно, это превращение есть только превращение степени отчет-



ливости и ясности рассказа; для Потебни оно есть превращение логического порядка. Между тем совершенно очевидно, что в поэтической басне то же самое свойство — единичность и краткость рассказа — имеет совершенно другой смысл и назначение: ближайший смысл этого свойства заключается в том, что оно придает всему поэтическому рассказу совершенно другую направленность, другое устремление внимания и гарантирует нам ту необходимую для эстетической реакции изоляцию от реальных раздражителей, о которых мы говорили уже выше. В самом деле, когда мне рассказывают общий рассказ про обезьян, моя мысль совершенно естественно направляется на действительность, и этот рассказ я сужу с точки зрения правды или неправды, обрабатывая его при помощи всего того интеллектуального аппарата, при помощи которого я усваиваю всякую новую мысль. Когда мне рассказывают про случай с одной обезьяной, у меня сразу получается другое направление восприятия, я изолирую этот случай из всего того, о чем идет речь, обычно я ставлю себя к этому случаю в отношения, делающие возможной эстетическую реакцию. Другой, более отдаленный смысл этой единичности заключается, конечно, в том, что, как мы видели, поэтический рассказ вообще стремится усилить плоть или тело басни, как говорил Лафонтен, за счет ее души и что, следовательно, он стремится подчеркнуть и усилить конкретность и действительность описываемого, потому что только при этом она приобретает над нами свое аффективное действие. Но эта действительность или конкретность басенного рассказа ни в какой мере не должна смешиваться с действительностью в обычном смысле этого слова. Это есть особая, чисто условная, так сказать, действительность добровольной галлюцинации, в которую ставит себя читатель.

Глава VI

«ТОНКИЙ ЯД». СИНТЕЗ

Он тонкий разливал
в своих твореньях яд.

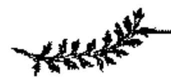
Подведем итоги всему сказанному. Мы везде при рассмотрении каждого из элементов построения басни в отдельности вынуждены были вступить в противоречие с тем объяснением, которое давалось этим элементам в прежних теориях. Мы старались показать, что басня по историческому своему развитию и по психологической своей сущности разбилась на два совершенно различных жанра и что все рассуждения Лессинга всецело относятся к басне прозаической и потому его нападки на поэтическую басню как нельзя лучше указывают на те элементарные свойства поэзии, которые стала присваивать себе басня, как только она превратилась в поэтический жанр. Однако все это только разрозненные элементы, смысл и значение которых мы старались показать каждого порознь, но смысл которых в целом нам еще непонятен, как непонятно самое существо поэтической басни. Ее, конечно, нельзя вывести из ее элементов, поэтому нам необходимо от анализа обратиться к синтезу, исследовать несколько типических басен и уже из целого уяснить себе смысл отдельных частей. Мы опять встретимся все с теми же элементами, с которыми имели дело и прежде, но смысл и значение каждого из них уже будет определяться строем всей басни.

В качестве предмета исследования мы остановились на баснях Крылова, синтетическому разбору которых и посвящена настоящая глава.

«Ворона и Лисица»

Водовозов указывает на то, что дети, читая эту басню, никак не могли согласиться с ее моралью (1862, с. 72—73).

Уж сколько раз твердили миру,
Что лесть гнусна, вредна; но только все не впрок,
И в сердце льстец всегда отыщет уголок.



И в самом деле, эта мораль, которая идет от Эзопа, Федра, Лафонтена, в сущности говоря, совершенно не совпадает с тем басенным рассказом, которому она предпослана у Крылова. Мы с удивлением узнаем, что существуют сведения, по которым Крылов уподоблял сам себя этой лисице в своих отношениях к графу Хвостову[116], стихи которого он долго и терпеливо выслушивал, похваливал, а затем выпрашивал у довольного графа деньги взаймы (В. Кеневич, 1868, с. 19).

Верно или неверно это сообщение — совершенно безразлично. Достаточно того, что оно возможно. Уже из него следует, что едва ли басня действительно представляет действия лисицы как гнусные и вредные. Иначе едва ли кому-нибудь могла бы закрасться мысль, что Крылов себя уподобляет лисице. И в самом деле, стоит вчитаться в басню, чтобы увидеть, что искусство льстеца представлено в ней так игриво и остроумно; издевательство над вороной до такой степени откровенно и язвительно; ворона, наоборот, изображена такой глупой, что у читателя создается впечатление, совершенно обратное тому, которое подготовила мораль*. Он никак не может согласиться с тем, что лесть гнусна, вредна, басня, скорей, убеждает его или, вернее,

---

* Замечательно, что на подобные факты наталкивались и люди, смотрящие с противоположной точки зрения на басню. Ср. у В. Водовозова: «Басня «Ворона и Лисица» изображает ловкость и изворотливость лисы, которая выманивает сыр у глупой вороны. Ее нравственная мысль — показать, как бывает наказан тот, кто поддается на льстивые слова, — урок, очень практический и полезный неопытным людям. Но с другой стороны, искусство льстеца здесь представлено так игриво, что нисколько не видно гнусности лжи. Лисица чуть ли не была права, обманывая ворону, которой вся вина состоит в одной ее глупости: плутовка забавляет вас своею хитростью, и вы не чувствуете к ней ни малейшего презрения. Здесь смех, возбуждаемый глупой вороной, в ином случае был бы не совсем нравствен. Если над ней посмеется ребенок, сам наклонный ко лжи и лукавству, то цель басни вряд ли будет достигнута» (1862, с. 72—73).

«Басня «Тришкин кафтан» заключает на вид очень простой и забавный рассказ. Тришка обрезает рукава, чтобы залатать локти, обрезает фалды и полы, чтобы наставить рукава. Но если вы захотите объяснить, как следует, смысл этой басни, то вам придется обратиться к предметам, выходящим из круга детских понятий. Дитя скорей поймет, что Тришка был искусен в своем деле; применив же басню к детскому быту, мы лишим ее сатиры (там же, с. 74).



заставляет его чувствовать так, что ворона наказана по заслугам, а лисица чрезвычайно остроумно проучила ее. Чему мы обязаны этой переменой смысла? Конечно, поэтическому рассказу, потому что, расскажи мы то же самое в прозе по рецепту Лессинга и не знай мы тех слов, которые приводила лисица, не сообщи нам автор, что у вороны от радости в зобу дыханье сперло, и оценка нашего чувства была бы совершенно другая. Именно картинность описания, характеристика действующих лиц, все то, что отвергали Лессинг и Потебня у басни, — все это является тем механизмом, при помощи которого наше чувство судит не просто отвлеченно рассказанное ему событие с чисто моральной точки зрения, а подчиняется всему тому поэтическому внушению, которое исходит от тона каждого стиха, от каждой рифмы, от характера каждого слова. Уже перемена, которую допустил Сумароков[117], заменивший вóрона прежних баснописцев вороной, уже эта небольшая перемена содействует совершенной перемене стиля, а между тем едва ли от перемены пола переменился существенно характер героя. Что теперь занимает наше чувство в этой басне — это совершенно явная противоположность тех двух направлений, в которых заставляет его развиваться рассказ. Наша мысль направлена сразу на то, что лесть гнусна, вредна, мы видим перед собой наибольшее воплощение льстеца, однако мы привыкли к тому, что льстит зависимый, льстит тот, кто побежден, кто выпрашивает, и одновременно с этим наше чувство направляется как раз в противоположную сторону: мы все время видим, что лисица по существу вовсе не льстит, издевается, что это она — господин положения, и каждое слово ее лести звучит для нас совершенно двойственно: и как лесть, и как издевательство.

«Голубушка, как хороша!
Ну что за шейка, что за глазки!..
Какие перушки! Какой носок!»

и т. д.

И вот на этой двойственности нашего восприятия все время играет басня. Эта двойственность все время поддерживает интерес и остроту басни, и мы можем сказать наверно, что, не будь ее, басня потеряла бы всю свою прелесть.

Все остальные поэтические приемы, выбор слов и т. п. подчинены этой основной цели. Поэтому нас не трогает, когда Сумароков приводит слова лисицы в следующем виде:

> И попугай ничто перед тобой, душа;
> Прекраснее сто крат твои павлиньи перья
>
> и т. д.

К этому надо еще прибавить то, что самая расстановка слов и самое описание поз и интонация героев только подчеркивают эту основную цель басни. Поэтому Крылов смело отбрасывает заключительную часть басни, которая состоит в том, что, убегая, лисица говорит ворону: «О ворон, если бы ты еще обладал разумом».

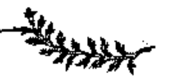
Здесь одна из двух черт издевательства вдруг получает явный перевес. Борьба двух противоположных чувств прекращается, и басня теряет свою соль и делается какой-то плоской. Та же басня кончается у Лафонтена, когда лисица, убегая, насмехается над вороном и замечает ему, что он глуп, когда верит льстецам. Ворон клянется впредь не верить льстецам. Опять одно из чувств получает слишком явный перевес, и басня пропадает.

Точно так же самая лесть лисицы представлена совсем не так, как у Крылова: «Как ты прекрасен. Каким ты мне кажешься красивым». И, передавая речь лисицы, Лафонтен пишет: «Лисица говорит приблизительно следующее». Все это настолько лишает басню того противочувствия, которое составляет основу ее эффекта, что она как поэтическое произведение перестает существовать.

«Волк и Ягненок»

Мы уже указали на то, что, начиная эту басню, Крылов с самого начала противопоставляет свою басню действительной истории. Таким образом, его мораль совершенно не совпадает с той, которая намечена в первом стихе: «У сильного всегда бессильный виноват».

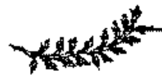
Мы уже цитировали Лессинга, который говорит, что при такой морали в рассказе делается ненужной самая существенная его часть, именно — обвинение волка. Опять легко увидеть, что басня протекает все время в двух направ-



лениях. Если бы она действительно должна была показать только то, что сильный часто притесняет бессильного, она могла бы рассказать простой случай о том, как волк растерзал ягненка. Очевидно, весь смысл рассказа именно в тех ложных обвинениях, которые волк выдвигает. И в самом деле, басня развивается все время в двух планах: в одном плане юридических препирательств, и в этом плане борьба все время клонится в пользу ягненка. Всякое новое обвинение волка ягненок парализует с возрастающей силой; он как бы бьет всякий раз ту карту, которой играет противник. И наконец, когда он доходит до высшей точки своей правоты, у волка не остается никаких аргументов, волк в споре побежден до самого конца, ягненок торжествует.

Но параллельно с этим борьба все время протекает и в другом плане: мы помним, что волк хочет растерзать ягненка, мы понимаем, что эти обвинения только придирка, и та же самая игра имеет для нас и как раз обратное течение. С каждым новым доводом волк все больше и больше наступает на ягненка, и каждый новый ответ ягненка, увеличивая его правоту, приближает его к гибели. И в кульминационный момент, когда волк окончательно остается без резонов, обе нити сходятся — и момент победы в одном плане означает момент поражения в другом. Опять мы видим планомерно развернутую систему элементов, из которых один все время вызывает в нас чувство, совершенно противоположное тому, которое вызывает другой. Басня все время как бы дразнит наше чувство, со всяким новым аргументом ягненка нам кажется, что момент его гибели оттянут, а на самом деле он приближен. Мы одновременно сознаем и то и другое, одновременно чувствуем и то и другое, и в этом противоречии чувства опять заключается весь механизм обработки басни. И когда ягненок окончательно опроверг аргументы волка, когда, казалось бы, он окончательно спасся от гибели — тогда его гибель обнаруживается перед нами совершенно ясно.

Чтобы показать это, достаточно сослаться на любой из приемов, к которым прибегает автор. Как величественно, например, звучит речь ягненка о волке:



«Когда светлейший Волк позволит,
Осмелюсь я донесть, что ниже по ручью
От Светлости его шагов я на сто пью;
И гневаться напрасно он изволит...»

Дистанция между ничтожеством ягненка и всемогуществом волка показана здесь с необычайной убедительностью чувства, и дальше каждый новый аргумент волка делается все более и более гневным, ягненка — все более и более достойным, и маленькая драма, вызывая разом полярные чувства, спеша к концу и тормозя каждый свой шаг, все время играет на этом противочувствии.

«Синица»

Этот рассказ имеет в своей основе как раз ту самую басню о Турухтане, с которой мы встретились у Потебни. Мы помним, что уже там Потебня указывал на противоречивость этой басни, что она разом выражает две противоположные мысли: первую — ту, что слабым людям нельзя бороться со стихиями, другую — ту, что слабые люди могут иногда побеждать стихию. Кирпичников[118] сближает обе басни (1896, с. 194). Следы этого противоречия сохранены и в крыловской басне: гиперболичность и неверность этой истории могли бы дать повод многим критикам для того, чтобы указать на всю невероятность и неестественность, которую Крылов допустил в сюжете этой басни. И в самом деле, она совершенно явно не гармонирует с той моралью, которой она кончается:

Примолвить к речи здесь годится,
Но ничьего не трогая лица:
Что делом, не сведя конца,
Не надобно хвалиться.

В самом деле, этого никак не следует из басни. Синица затеяла такое дело, в котором она не только не свела конца, но и не могла начать начала. И совершенно ясно, что смысл этого образа — синица хочет зажечь море — заключается вовсе не в том, что синица похвасталась, не доведя дело до конца, а в самой грандиозной невозможности того предприятия, которое она затеяла.



Это совершенно ясно из варианта одного стиха, который впоследствии был выброшен:

Как басню эту толковать? —
Не худо выше сил нам дел не затевать...

и т. д.

Речь, следовательно, идет действительно о непосильном предприятии, и стоит только обратиться к самому рассказу, чтобы увидеть, что острота басни в том и заключается, что, с одной стороны, подчеркивается необычайная реальность затеянного предприятия, с другой стороны, читатель все время подготовлен к тому, что предприятие это вдвойне невозможно. Самые слова «сжечь море» указывают на то внутреннее противоречие, которое заключено в этой басне. И вот эти бессмысленные слова Крылов, несмотря на их бессмыслицу, реализует и заставляет зрителя переживать как реальные в ожидании этого чуда. Всмотреться в то, как описывает Крылов поведение зверей, которые, казалось бы, не имеют никакого отношения к фабуле.

Летят стадами птицы;
А звери из лесов сбегаются смотреть,
Как будет Океан и жарко ли гореть.
И даже, говорят, на слух молвы крылатой,
Охотники таскаться по пирам
Из первых с ложками явились к берегам,
Чтоб похлебать ухи такой богатой,
Какой-де откупщик и самый тороватый
Не давывал секретарям.
Толпятся: чуду всяк заранее дивится
Молчит и, на море глаза уставя, ждет;
Лишь изредка иной шепнет:
«Вот закипит, вот тотчас загорится!»
Не тут-то: море не горит.
Кипит ли хоть? — и не кипит.

Уже из этих описаний совершенно ясно, что Крылов взялся в басне за реализацию бессмыслицы, но обставил ее так, точно речь идет о самом обыденном и естественном деле. Опять описание и предприятие находятся в самом дисгармоничном несоответствии и возбуждают в нас совершенно



противоположное к себе отношение, которое оканчивается удивительным результатом. Каким-то незаметным для нас громоотводом молния нашей насмешки отводится с самой синицы и поражает — кого же? — конечно, всех тех зверей, которые шептали друг другу: «Вот закипит, вот тотчас загорится» и которые «с ложками явились к берегам». Это убедительно явствует из заключительных стихов, в которых автор серьезно заявляет:

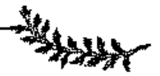
Наделала Синица славы,
А море не зажгла.

Как будто автор должен нам сообщить о том, что затея синицы не удалась, — до такой степени всерьез взята и описана эта затея во всех предыдущих стихах. И конечно, предметом этой басни являются «затеи величавы», а вовсе не скромное правило: не хвалиться делом, не сведя конца...

«Два Голубя»

Эта басня может служить примером того, как мы можем самые различные жанры разыскать в басне. Эта одна из немногих басен, написанная с необычайным сочувствием к тем, о ком она рассказывает; и взамен классического злорадства, которым обычно сопровождается нравоучительный вывод, эта басня питает свою мораль на сентиментальном чувстве умиления, жалости и грусти. Рассказ построен так, что автор все время старается вызвать у читателя сочувствие к тем приключениям, которые испытывает голубок, и, в сущности говоря, это единственная любовная история, рассказанная в басне. Стоит прочитать эту басню, чтобы увидеть, что она воспроизводит эту историю совершенно в стиле сентиментального романа или рассказа о любовной разлуке двух любящих сердец.

«Хоть подожди весны лететь в такую даль:
Уж я тебя тогда удерживать не буду.
Теперь еще и корм и скуден так, и мал;
Да, чу! и ворон прокричал:
Ведь это, верно, к худу».



Недаром, как показывают исследователи, басня эта заимствована Лафонтеном из древнего предания, где она рассказывается визирем царю, намеревающемуся предпринять дальнее путешествие для отыскания сокровищ, о которых он был извещен в сновидении. Таким образом, романтическая сентиментальная основа этой басни совершенно ясна, и это показывает нам, как зерно сентиментального романа прорастает из нашей басни. Таковы, например, первые строчки:

Где видишь одного, другой уж, верно, там;
И радость и печаль — все было пополам.
Не видели они? как время пролетало;
Бывало грустно им, а скучно не бывало.
Ну, кажется, куда б хотеть
Или от милой, иль от друга?

Чем ни начало сентиментальной повести в стихах! И Жуковский совершенно прав, когда он говорит, что эти стихи «милы тем простодушием, с каким выражается в них нежное чувство» (В. Кеневич, 1868, с. 52).

Ничего специфически басенного здесь нет, и недаром Жуковский приводит стих «под ним, как океан, синеет степь кругом» как образец живописного изображения бури, т. е. такого изображения, которое, с точки зрения Лессинга, было бы совершенно вредным и ненужным в басне.

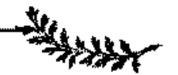
«Стрекоза и Муравей»

Тот же Водовозов упоминает, что в этой басне детям казалась очень черствой и непривлекательной мораль муравья и все их сочувствие было на стороне стрекозы, которая хоть лето, да прожила грациозно и весело, а не муравья, который казался детям отталкивающим и прозаическим. Может быть, дети были не так уж неправы при такой оценке басни. В самом деле, казалось бы, если силу басни Крылов полагает в морали муравья, то почему тогда вся басня посвящена описанию стрекозы и ее жизни и вовсе в басне нет описания мудрой жизни муравья. Может быть, и здесь детское чувство ответило на построение басни — дети прекрасно почувствовали, что истинной героиней всего этого

небольшого рассказа является именно стрекоза, а не муравей. И в самом деле, в достаточной мере убедительно уже то, что Крылов, почти не изменяющий своему ямбу, вдруг переходит на хорей, который, конечно же, соответствует изображению стрекозы, а не муравья. «Благодаря этим хореям, — говорит Григорьев, — сами стихи как бы прыгают, прекрасно изображая попрыгунью-стрекозу» (цит. по: Н. Г. Прилуко-Прилуцкий, 1901, с. 131). И опять вся сила басни заключается в том контрасте, который положен в ее основу, когда все время перебивающиеся картины прежнего веселья и беззаботности сопоставляются и перебиваются картинами теперешнего несчастья стрекозы. Мы могли бы сказать так, как прежде, что мы воспринимаем басню все время в двух планах, что сама стрекоза все время перед нами поворачивается то одним, то другим своим лицом и злая тоска в этой басне так легко перепрыгивает на мягкую резвость, что басня благодаря этому получает возможность развить свое противочувствие, которое лежит у нее в основе. Можно показать, что по мере усиления одной картины сейчас же усиливается и противоположная. Всякий вопрос муравья, напоминающий о теперешнем бедствии, перебивается как раз обратным по смыслу восторженным рассказом стрекозы, и муравей нужен, конечно, только для того, чтобы довести эту двойственность до апогея и там обернуть ее в замечательной двусмысленности.

> «А, так ты...» (Муравей готовится поразить стрекозу).
> «Я без души
> Лето целое все пела» (Стрекоза отвечает невпопад,
> она опять припоминает лето).
> «Ты все пела? это дело:
> Так поди же, попляши!»

Здесь двусмысленность достигает своего апогея в слове «попляши», которое зараз относится к одной и другой картине, объединяет в одном звуке всю ту двусмысленность и те два плана, в которых до сих пор развивалась басня: с одной стороны, это слово, примыкая по своему прямому смыслу к «ты все пела», явно означает один план, с другой стороны, по своему смысловому значению слово «попляши» вместо «погибни» означает окончательное разоблачение вто-



рого плана, окончательного бедствия. И эти два плана чувства, с гениальной силой объединенные в одном слове, когда в результате басни слово «поплящи» означает для нас одновременно и «погибни» и «порезвись», составляют истинную сущность басни.

«Осел и Соловей»

В этой басне Крылов дает такое подробное и живописное описание пения соловья, что многие критики считают это образцовым описанием, превосходящим все то, что до сих пор было дано в русской поэзии. Потебня недаром приводит эту басню как лучшее доказательство того, к чему сводятся приемы так называемой новой школы Лафонтена и Крылова. Подробная характеристика действующих лиц, описание самых действий и т. д. — вот что кажется Потебне недостатком и что составляет самую сущность поэтической басни. «Подобные фантазии, — говорит М. Лобанов, — рождаются только в головах таких людей, каков был Крылов. Очарование полное, нечего, кажется, более прибавить; но наш поэт был живописец» (цит. по: В. Кеневич, 1868, с. 77). Само собой понятно, что по причине такого подробного описания не могла не отодвинуться на второй план самая мораль этой басни, лукаво прикрытая традиционным пониманием басни, которая будто бы не имеет другой цели, как обнаружить глупость осла. Но если бы басня действительно не имела никакой другой цели, к чему было бы такое подробное описание соловьиного пения; разве басня не выиграла бы в выразительности, если бы баснописец просто рассказал нам, что, выслушав песнь соловья, осел остался им недоволен? Вместо этого Крылов находит нужным подробнейшим образом дать картину соловьиного пения, заставляя нас, по выражению Жуковского, как бы мысленно присутствовать при этой сцене, и дает понять нам не только то, что соловей пел хорошо, но и заставляет нас в определенном эмоциональном тоне понять это сладкопевчество и сладкогласие соловья. Соловьиное пение изображено именно как искусное сладкогласие, описание выдержано совершенно в тоне сентиментальной пасторали, и все дано в приторно-нежной гамме, доводящей до чудовищно-



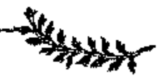
го преувеличения томность и негу идиллической сцены. В самом деле, когда мы читаем, что под звуки соловьиного пения «прилегли стада», мы не можем не подивиться тому тонкому яду, который Крылов искусно вводит в описание этой томной свирели: мелкая дробь, переливы, щелканье и свисты. Интересно, что даже прежние критики хулили Крылова за те стихи, где он говорит о пастухе и пастушке. Галахов[119] писал, что всей этой картиной соловьиного пения «Крылов испортил картину и производимое ею впечатление». О следующих затем трех стихах:

Чуть-чуть дыша, пастух им любовался
И только иногда,
Внимая Соловью, пастушке улыбался, —

замечает: «Если можно еще допустить первые четыре стиха как прикрасу, хотя она и придает мифическое значение соловьиному голосу, то последние три неприятно вырывают читателя из русской среды и переносят его в пасторальный мир Фонтенеля и мадам Дезульер» (цит. по: В. Кеневич, 1868, с. 78). С этим, конечно, нельзя не согласиться.

И в самом деле, здесь критику удалось обнаружить совершенно истинное значение этой картины. Он прав, когда указывает на то, что Крылов изобразил донельзя приторную пастораль, и, следовательно, дальнейшее противопоставление петуха соловью нами воспринимается уже как резкий диссонанс, врывающийся в эту мармеладную картину, а отнюдь не как доказательство невежественности осла. Стоюнин[120], поддерживавший в общем традиционное толкование этой басни, все же удивительно проницательно замечает: «Петух здесь выбран для того, чтобы без лишних слов изобразить ослиный вкус: в чем может быть больше противоположности, как не в пении соловья и петушином крике? В этом изображении главным образом и сосредоточивается ирония писателя» (цит. по: Н. Г. Прилуко-Прилуцкий, 1901, с. 83).

И в самом деле, даже для элементарного анализа открывается та простая мысль, что Крылов в своей басне имел в виду нечто неизмеримо большее, чем простое обнаружение невежества осла. Достаточно только приглядеться к тому,



какой резкой противоположностью вдруг оборачивается вся картина, когда под маской одобрительных слов осла вдруг упоминается петух. Стоюнин совершенно прав, когда видит смысл упоминания о петухе в той чрезвычайной противоположности, которой ничего не может быть больше и которую составляет это упоминание. И действительно, мы видим в этой басне те же два плана чувства, которые нам удалось обнаружить и во всех предыдущих баснях. Перед нами развивается все время пастораль, необычайно широко и пространно развернутая. У самого конца мы вдруг оборачиваем всю картину и освещаем ее совершенно противоположным светом. Впечатление получается приблизительно такое же, как если бы действительно мы услышали резкий и пронзительный крик петуха, врывающийся в идиллическую картину, между тем легко заметить, что второй план только на время ушел от нашего внимания, но он был подготовлен с самого начала этими, совершенно не идущими соловью увеличительными кличками «дружище», «великий мастерище» и самым вопросом осла: «Велико ль, подлинно, твое уменье?» Этот второй план в грубой, резко пронзительной музыке сразу противопоставляется праздничному и пряничному пению соловья, но только уходит временно из поля нашего внимания с тем, чтобы обнаружиться в заключении басни с необычайным эффектом взрывающейся бомбы. Трудно не заметить, что пение соловья утрировано до крайности, как и ответы осла, который не просто обнаруживает непонимание этого пения, а под маской полного понимания, т. е. закрепляя этот пасторальный план басни еще раз в заключительных стихах, вдруг прорывает его планом совершенно противоположным.

Если обратиться к поэтике соловья и петуха и употреблению этих образов в мировой литературе, мы увидим, что оба образа противопоставляются друг другу довольно часто и что в этом противопоставлении заключается соль вещи, а осел есть не более как служебная фигура, которая под маской глупости должна произнести нужное для автора суждение. Напомним только, что в таких стилистически высокообработанных вещах, как евангельский рассказ об отречении Петра, упоминается о петушьем пении, что возвышеннейшая трагедия не отказывалась вводить крик пе-

туха в самые сильные из своих сцен, например в «Гамлете». Было бы совершенно немыслимым со стороны стилистической представить себе, что в евангельской сцене и в сцене «Гамлета» могло бы вдруг появиться соловьиное пение, напротив, крик петуха там оказывается уместным, потому что он всецело по эмоциональному его действию лежит в плане изображаемых событий и их объективного тона.

Стоит еще упомянуть о недавней попытке в русском языке противопоставить оба эти образа в поэме Блока «Соловьиный сад», где сопоставление любовного блаженства означено знаком соловья, а жизнь в ее суровой и грубой трезвости ознаменована образом осла; мы не имеем в виду, конечно, сопоставить крыловские басни с поэмой Блока, но мы хотим указать на то, что истинный смысл этой басни, конечно же, заключается не в изображении суда невежды, а опять в противоборстве и сопоставлении двух противоположных планов, в которых развивается басня, причем развитие и нарастание каждого из этих планов одновременно усиливают эффект другого. Чем сложнее и сладкогласнее изображается пение соловья, тем резче и пронзительнее кричит упоминаемый в конце петух.

Опять в основе басни противочувствие, но только способ его протекания и завершительное его разгорание даны в несколько иных формах.

«Демьянова уха»

Басню эту стоит припомнить как один из образцов безусловно чистого комизма, который с такой охотой культивирует баснописец. Однако и эта басня чрезвычайно ясно и просто обнаруживает то же самое психологическое строение, что и все прочие. И здесь действие протекает все время в двух планах: знаменитый Демьян в припадке какого-то гостеприимства все добрее и добрее к своему гостю, но с каждой новой тарелкой, как это ясно для читателя, он все больше и больше становится мучителем своего гостя, и это мучительство растет и обнаруживается перед читателем ровно в такой же мере, в какой растет его гостеприимство; так что реплика его имеет два совершенно противоположных психологических значения и одновременно означает две



совершенно противоположные вещи. Всякое его приглашение «ешь до дна» означает одновременно и раскрытие какой-то гиперболической и патетической доброты и столь же патетического мучительства. И только необычайному слиянию и сплетению этих двух мотивов и на глазах читателя происходящему превращению доброты в мучительство обязана басня тем густым комизмом, который составляет ее истинную суть. И в самом заключении этой басни, когда гость без памяти бежит из гостей домой, оба плана опять сливаются для того, чтобы с крайней остротой подчеркнуть всю нелепость и противоречивость тех двух мотивов, из которых басня соткана.

«Тришкин кафтан»

На эту басню тоже жаловался Водовозов. Он указывал на то, что детям никак не удавалось втолковать, будто автор имел здесь в виду изобразить попавших в беду помещиков и неумных хозяев; дети, напротив того, видели в Тришке героя, сказочного ловкого портняжку, который, попадая каждый раз в новую и новую беду, выпутывается из нее с новой находчивостью и новым остроумием (В. И. Водовозов, 1862, с. 74). Два плана басни, о которых мы говорим все время, обнаруживаются здесь чрезвычайно просто и ясно, так как они заложены в самой теме рассказа. Всякая заплата, которую кладет Тришка, есть одновременно новая прореха, и совершенно равномерно с каждой новой заплатой растет и прореха. Получается действительно сказочное чередование кромсания и починки кафтана. Кафтан на наших глазах переживает две совершенно противоположные операции, которые слиты неразъединимо и которые противоположны по своему значению. Тришка надставляет новые рукава, но он обрезает фалды и полы, и мы одновременно радуемся новой Тришкиной находчивости и соболезнуем новому Тришкину горю.

Заключительная сцена опять соединяет оба плана, подчеркивая их нелепость и несоединимость и давая, несмотря на противоречие, видимое их согласование: «И весел Тришка мой, хоть носит он кафтан такой, которого длиннее и камзолы».

Таким образом, мы сразу узнаем, что кафтан окончательно починен и вместе с тем окончательно испорчен и что та и другая операции доведены до самого конца.

«Пожар и Алмаз»

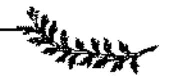
В этой басне Крылов противопоставляет вредный блеск пожара полезному блеску алмаза, и смысл ее, конечно, во славу добродетели указывает на достоинство тихого и безвредного блеска. Однако в комментариях к этой басне мы наталкиваемся уже на внушающие психологу подозрение сведения. «Как известно, Крылов очень любил пожары, *благодаря чему изображение их у него отличается особенною яркостью.* Здесь кстати припомним, что пожар для Крылова был занимательнейшим зрелищем. Он не пропускал ни одного значительного пожара и о каждом сохранил самые живые воспоминания. Без сомнения, — замечает Плетнев[121], — *от этой странной черты любопытства его произошло* и то, что в его баснях все описания пожаров так поразительно точны и оригинально хороши» (цит. по: В. Кеневич, 1868, с. 128).

Оказывается, что Крылов любил пожары и его личное *пристрастие идет вразрез с тем общим смыслом,* который он придает своей басне. Уже это одно способно навести нас на раздумье, что смысл выражен здесь несколько лукаво и что под этим основным смыслом, может быть, таится другой, прямо его уничтожающий. И в самом деле, стоит проглядеть описание пожара для того, чтобы увидеть, что он действительно описан со всем величием и окраска восторженного чувства, которая ему присуща, нисколько не уничтожается всеми последующими рассуждениями алмаза. Замечательно и то, что басня все время разыгрывается как *спор и состязание между пожаром и алмазом:*

> «Как ты, со всей своей игрой, —
> Сказал Огонь — ничтожен предо мной!..»

И когда алмаз говорит пожару:

> «... И чем ты яростней пылаешь,
> Тем ближе, может быть, к концу», —



он выражает тем самым смысл не только этой единичной басни, но смысл всякой другой басни, где всякое действие развивается одновременно в двух противоположных направлениях. И чем яростней пылает, разгорается один план басни, тем ближе он к концу и тем ближе подходит и вступает в свои права другой план.

«Мор Зверей»

В этой прекраснейшей басне Крылов поднялся почти до уровня поэмы, и то, что Жуковский говорил о картине моровой язвы, можно распространить на всю басню в целом. «Вот прекрасное изображение моровой язвы... Крылов занял у Лафонтена искусство смешивать с простым и легким рассказом картины истинно стихотворные.

Смерть рыщет по полям, по рвам, по высям гор;
Везде разметаны ее свирепства жертвы.

Два стиха, которые не испортили бы никакого описания моровой язвы в эпической поэме» (В. А. Жуковский, 1954, с. 513).

И в самом деле, басня подымается здесь на высоту эпической поэмы. Истинный смысл этой басни раскрывается в тех глубоко серьезных картинах, которые здесь развертываются, причем очень легко показать, что басня эта, и действительно равная по величине небольшой поэме и имеющая только струнку нравоучения, прибавленную явно как концовка, конечно, не исчерпывает своего смысла в этой морали:

И в людях также говорят:
Кто посмирней, так тот и виноват.

Два плана нашей басни сложнопсихологические. Сначала идет картина необычайного свирепства смерти, и это создает давящий и глубоко трагический фон для всех происходящих дальше событий: звери начинают каяться, в речи льва звучит все время лицемерный и хитрый иезуит, и все решительно речи зверей развертываются в плане лицемерного преуменьшения своих грехов при необычайном объективном их значении, например:



> «Притом же, наш отец!
> Поверь, что это честь большая для овец,
> Когда ты их изволишь кушать».

Или покаяние льва:

> «Покаемся, мои друзья!
> Ох, признаюсь — хоть это мне и больно —
> Не прав и я!
> Овечек бедненьких — за что? — совсем безвинно
> Дирал бесчинно;
> А иногда — кто без греха? —
> *Случалось, драл и пастуха...»*

Здесь противоположность тяжести греха и этих лицемерно смягчающих вставок и оправданий лицемерно покаянного тона совершенно очевидна. Противоположный план басни обнаруживается в замечательной речи вола, равной которой в своем роде не создала еще второй раз русская поэзия. В своей речи

> ...Смиренный Вол им так мычит: «И мы
> Грешны. Тому лет пять, когда зимой кормы
> Нам были худы,
> На грех меня лукавый натолкнул:
> Ни от кого себе найти не могши ссуды,
> Из стога у попа я клок сенца стянул».

Это «и мы грешны», конечно, блестящая противоположность всему тому, что дано было прежде. Если прежде огромный грех был представлен в оправе самооправдания, то здесь ничтожный грех дан в такой патетической оправе самообвинения, что у читателя создается чувство, будто самая душа вола обнажается перед нами в этих мычащих и протяжных звуках.

Наши школьные учебники уже давно цитируют эти стихи, утверждая, что Крылов достигает в них чуда звукоподражания, но, конечно, не звукоподражание было задачей Крылова в данном случае, а совсем другое. И что басня действительно заключает весь смысл в этом противоположении двух планов, взятых со всей серьезностью и развиваемых в этой обратно пропорциональной зависимости,



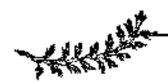
которую мы находим везде выше, можно убедиться из одной чрезвычайно интересной стилистической замены, которую Крылов внес в лафонтеновскую басню. У Лафонтена роль вола исполняет осел. Речь его напоминает речь глупца и лакомки и совершенно чужда той эпической серьезности и глубины, которую крыловским стихам придает неразложимая на элементы поэтичность, которая звучит хотя бы в том множественном числе, в котором изъясняется вол.

М. Лобанов по этому поводу замечает: «У Лафонтена осел в свою очередь кается в грехах прекрасными стихами; но Крылов заменил его волом, не глупым, каким всегда принимается осел, но только простодушным животным... Эта перемена и тем уже совершеннее, что в речи вола мы слышим мычание и столь естественное, что слов его нельзя заменить другими звуками; а эта красота, которою наш поэт пользуется и везде с крайним благоразумием, везде приносит читателю истинное удовольствие» (цит. по: В. Кеневич, 1868, с. 61—62).

Вот точный перевод лафонтеновских стихов: осел в свою очередь говорит: «Я вспоминаю, что в один из прежних месяцев голод, случай, нежная трава и — я думаю — какой-то дьявол толкнули меня на это — я щипнул с луга один глоток. Я не имел на это никакого права, так как надо говорить честно». Из этого сопоставления совершенно ясно, до какой степени глубока и серьезна та перемена, которую Крылов внес в свою басню, и насколько она переиначила весь эмоциональный строй басни. В ней есть все то, что находим мы обычно в эпической поэме: возвышенность и важность общего эмоционального строя и языка, истинная героичность, противопоставленная чему-либо противоположному, и в заключение, так сказать в катастрофе басни, опять оба плана объединяются вместе, и заключительные слова означают как раз два совершенно противоположных смысла:

Приговорили —
И на костер Вола взвалили.

Это одновременно означает и высший жертвенный героизм вола, и высшее лицемерие прочих зверей.



Особенно замечательно в этой басне то, как в ней искусно и хитро скрыто затаенное в ней противоречие. С внешнего взгляда противоречия нет вовсе: вол сам себя приговорил к смерти своей речью, звери только подтвердили его самообвинение; таким образом, налицо как будто нет борьбы между волом и другими животными; но это видимое согласие только прикрывает еще более раздирающее противоречие басни. Оно состоит в тех двух совершенно противоположных психологических планах, где одни движимы исключительно желанием спастись и сберечься от жертвы, а другие охвачены неожиданной и противоположной жаждой героического подвига, мужества и жертвы.

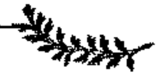
«Волк на псарне»

Эта удивительнейшая из крыловских басен не имеет себе равных ни по общему эмоциональному впечатлению, которое она производит, ни по внешнему строю, которому она подчинена. В ней вовсе нет морали и выводов; тут шутка и насмешка не нашли себе почти места в ее суровых стихах. И когда она однажды как будто прозвучала в речи ловчего, она одновременно впитала в себя и такой противоположный жуткий смысл, что кажется уже не шуткой вовсе.

Перед нами, в сущности говоря, в этой басне мелкая драма, как называл иногда Белинский крыловские басни. Или, если нельзя ближе определить ее психологический смысл, перед нами настоящее зерно трагедии «Волк на псарне».

Справедливо говорит Водовозов: «Волк на псарне» — одна из удивительных басен Крылова. Таких сокровищ между ними весьма мало. Не греша против истины, басню «Волк на псарне» можно назвать гениальнейшим творением словесного искусства; ни один баснописец — ни наш, ни иноземный — не создал ничего подобного» (цит. по: И. А. Крылов, 1911, с. 129).

Оценка Водовозова совершенно справедлива, вывод его точен, но если вы поинтересуетесь узнать, что заставляет критика дать такую высокую оценку этой басне, — вы узнаете, что Водовозов в понимании ее ушел недалеко от всех прочих критиков. «Если хотите видеть весь глубокий и потрясающий истиною смысл названной басни Крылова, то читайте ее вместе с историей войны 1812 г.» (там же).



Этим сказано все. Басню эту издавна толковали и понимали не иначе, как прилагая к тем историческим событиям, которые она якобы должна изображать. Рассказывают, что Кутузов сам указал на себя как на ловчего и, снявши шапку, провел рукой по седым волосам, читая слова: «А я, приятель, сед». Волк — это, конечно, Наполеон, и вся ситуация басни якобы воспроизводит то затруднительное положение, в котором очутился Наполеон после своей победы под Бородином.

Не станем разбираться в сложном и запутанном вопросе, так ли это или не так, а если так, то в какой мере верно и точно сказалась зависимость басни от исторической действительности. Скажем прямо, что исторический повод никогда и ничего не может нам разъяснить в басне. Басня, возникшая по любому поводу, как и всякое художественное произведение, подчинена своим собственным законам развития, и эти законы никогда, конечно, не будут объяснены из простого зеркального отражения исторической действительности. Этот повод может служить в лучшем случае отправной точкой для нашей догадки, он сможет помочь нам развернуть нить нашего толкования, даже в лучшем случае он только намек, и ничего больше.

Однако воспользуемся этим намеком. Уже самый намек этот, самое сопоставление басни с трагическим положением победившего Наполеона указывает нам на серьезный и, главное, двойственный характер, на внутренне противоречивое строение того сюжета, который лежит в ее основе. Обратимся к самой басне. Попытаемся вскрыть заложенное в ней противочувствие, различить те два плана, в которых она развивается в противоположном направлении. Первое, что бросается нам в глаза, — это необычайная тревога, близкая к панике, которая так непередаваемо мастерски набросана в первой части басни. Удивительно то, что впечатление от ошибки волка раньше всего сказывается не растерянностью самого волка, а необычайным смятением самой псарни.

Поднялся вдруг весь псарный двор.
Почуя серого так близко забияку,
Псы залились в хлевах и рвутся вон на драку;
Псари кричат: «Ахти, ребята, вор!» —



И вмиг ворота на запор;
В минуту псарня стала адом.
Бегут: иной с дубьем,
Иной с ружьем.
«Огня! — кричат, — огня!» Пришли с огнем.

Здесь что ни слово, то ад. Весь этот шумливый, кричащий, бегающий, бьющий, смятенный стих, который как лавина обрушивается на волка, вдруг принимает совершенно другой план — стих делается длинным, медленным и спокойным, как только переходит к описанию волка.

Мой Волк сидит, прижавшись в угол задом,
Зубами щелкая и ощетиня шерсть,
Глазами, кажется, хотел бы всех он съесть;
Но, видя то, что тут не перед стадом,
И что приходит, наконец,
Ему расчесться за овец, —
Пустился мой хитрец
В переговоры...

Уже необычайный контраст движения на псарне и забившегося в угол волка настраивает нас определенным образом: мы видим, что борьба невозможна, что волк затравлен с самой первой минуты, что его гибель не только обозначилась, но и почти уже свершилась на наших глазах, — и вместо растерянности, отчаяния, просьб мы слышим величественное начало стиха, точно заговорил император: «И начал так: «Друзья, к чему весь этот шум?» Здесь не только величественно это «и начал так», точно речь идет о спокойном и очень торжественном начале, но потрясающе серьезно по контрасту с предыдущим и обращение «друзья» к этой ораве, бегущей с ружьем и дубьем, и особенно это ироническое «к чему весь этот шум». Назвать шумом этот описанный прежде ад и еще спросить, к чему он, — это значит с такой необыкновенной поэтической смелостью уничтожить, умалить и свести одной презрительной нотой на нет все противостоящее волку до такой степени, что по смелости очень трудно назвать какой-либо подобный прием в русской поэзии. Уже это одно настолько противоречит тому истинному смыслу обстановки, которая создалась; уже



это одно настолько извращает уже с самого начала ясную для читателя картину вещей, что одними этими словами явно создается и в течение басни врывается ее второй план, столь необходимый для ее развития. И дальнейшие слова волка продолжают развивать этот новый, второй план с необычайной смелостью.

«...Пришел мириться к нам, совсем не ради ссоры;
Забудем прошлое, уставим общий лад!
А я не только впредь не трону здешних стад,
Но сам за них с другими грызться рад
И волчьей клятвой утверждаю,
Что я...»

Здесь все построено на интонации величия и все противоречит истинному положению вещей: глазами он хочет всех съесть — словами он обещает им покровительство; на деле он жалко забился задом в угол — на словах он пришел к ним мириться и милостиво обещает больше не обижать стад; на деле собаки готовы растерзать его каждую секунду — на словах он обещает им защиту; на деле перед нами вор — на словах он волчьей клятвой утверждает свое необычайно подчеркнутое перерывом речи «я». Здесь полное противоречие между двумя планами в переживаниях самого волка и между истинной и ложной картиной вещей продолжает осуществляться и дальше. Ловчий, прерывая речь волка, отвечает ему явно в другом стиле и тоне. Если язык волка совершенно правильно назвал один из критиков возвышенным простонародным наречием, неподражаемым в своем роде, то язык ловчего явно противоположен ему как язык житейских дел и отношений. Его фамильярные «сосед», «приятель», «натуру» и т. д. составляют полнейший контраст с торжественностью речи волка. Но по смыслу этих слов они продолжают развивать переговоры, ловчий согласен на мировую, он отвечает волку в прямом смысле на его предложение о мире согласием. Но только эти слова одновременно означают и совершенно противоположное. И в гениальном противоположении «ты сер, а я, приятель, сед» разница в звучащем «р» и в тупом «д» никогда еще не связывалась с такой богатой смысловой ассоциацией, как здесь. Мы говорили однажды, что эмоциональная окраска

звуков зависит все-таки от той смысловой картины, в которой они принимают участие. Звуки приобретают эмоциональную выразительность от смысла того целого, в котором они разыгрывают свои роли и вот, насыщенное всеми предыдущими контрастами, это звуковое несовпадение как бы дает звучащую формулу этим двум различным смыслам.

И опять катастрофа басни, в сущности говоря, объединяет оба плана вместе, когда в словах ловчего они обнаруживаются одновременно:

«... А потому обычай мой:
С волками *иначе не делать мировой*,
Как снявши шкуру с них долой».
И тут же выпустил на Волка гончих стаю.

Переговоры закончились мировой, травля закончилась смертью. Одна строка рассказывает о том и о другом вместе.

Таким образом, мы могли бы формулировать свою мысль приблизительно так: наша басня, как и все прочие, развивается в двух противоположных эмоциональных планах. С самого начала для нас ясно то стремительное нападение на волка, которое равносильно его гибели и смерти. Эта стремительная угроза, не прекращаясь ни на одну минуту, продолжает существовать во все время течения басни. Но параллельно с ней и как бы над ней развивается противоположный план басни — переговоры, где речь идет о мире и где одна сторона просит заключить мир, а другая отвечает согласием, где роли героев удивительно переменились, где волк обещает покровительствовать и клянется волчьей клятвой. Что эти два плана даны в басне со всей поэтической реальностью, в этом можно убедиться, если приглядеться к той двойственной оценке, которую естественно автор дает каждому своему герою. Разве скажет кто, что волк жалок в этих величественных переговорах, в этом необычайном мужестве и совершенном спокойствии. Разве можно не удивиться тому, что смятение и тревога приписаны не волку, а псарям и псам. Если обратиться к традиционной критике, разве не двусмысленно звучит ее сопоставление калужских дворян и купцов с псарями и псами из крыловской басни. Приведу слова Водовозова: «Калужское купечество собрало в двое



суток 150 000 руб. Дворяне калужские в течение месяца выставили ополчение в 15 000 ратников. Теперь понятны слова Крылова:

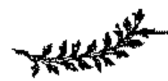
В минуту псарня стала адом.
Бегут: иной с дубьем,
Иной с ружьем.

Картина народного вооружения: кто брал вилы, кто топоры, дубины, рогатины, косы» (цит. по: И. А. Крылов, 1911, с. 129).

И если согласиться, что басня «Волк на псарне» художественно воспроизводит перед нами нашествие Наполеона на Россию и великую борьбу с ним нашего народа, то это еще, конечно, никак не уничтожит того совершенно явного героического настроения басни, которое мы пытались охарактеризовать выше.

Нам думается, что впечатление от этой басни может быть названо без всяких прикрас трагическим, потому что соединение тех двух планов, о которых мы говорили выше, создает переживание, которое характерно для трагедии. В трагедии мы знаем, что два развивающихся в ней плана замыкаются в одной общей катастрофе, которая одновременно знаменует и вершину гибели, и вершину торжества героя. Трагическим обычно называли психологи и эстетики именно такое противоречивое впечатление, когда высшие минуты торжества нашего чувства падали на окончательные минуты гибели. То противоречие, которое выразил Шиллер в известных словах трагического героя: «Ты возвышаешь мой дух, ниспровергая меня», применимо к нашей басне.

Попробуем подвести итоги нашему синтетическому разбору отдельных басен. Эти итоги естественно расположатся тремя ступенями: мы хотим подытожить наши впечатления от поэзии Крылова в целом, мы хотим узнать ее характер, ее общий смысл; после на основании этих первых итогов нам нужно как-то обобщить наши мысли относительно природы и существа самой басни, и, наконец, нам останется заключить психологическими выводами относительно того, каково же строение той эстетической реак-



ции, которой реагируем мы на поэтическую басню, каковы те общие механизмы психики общественного человека, которые приводятся в движение колесами басни, и каково то действие, которое при помощи басни совершает над собой человек.

Прежде всего мы обнаруживаем плоскость и существенную неверность тех ходячих представлений о Крылове и о его поэзии, о которых мы упоминали как-то в начале нашей главы. Даже хулители Крылова вынуждены признать, что у Крылова есть «красивый и поэтический пейзаж», что у него «неподражаемая форма и сверкающий юмор» (Ю. Айхенвальд, 1922, с. 6,10).

Но только авторы наши никак не могут понять, что же эти отдельные черты поэзии вносят в мелкую и прозаическую, по их понятиям, басню. Гоголь прекрасно описывает стих Крылова, говоря: «Звучит он там, где предмет у него звучит; движется там, где предмет движется; крепчает, где крепнет мысль, и становится вдруг легким, где уступает легковесной болтовне дурака» (1968, с. 154). И конечно, самые злые критики не могли бы назвать плоскими такие сложные стихи, как, например:

> Одобрили Ослы ослово
> Красно-хитро-сплетенно слово.

Но только значения этого, как и других крыловских стихов, не могли объяснить критики, впадая всякий раз в противоречие, восхищаясь поэтичностью крыловского письма и глубокой прозаичностью природы его басни. Не заключена ли некоторая загадка в этом писателе, до сих пор не понятая и не разгаданная исследователями, как это верно отмечает один из его биографов? Не кажется ли удивительным тот факт, что Крылов, как это засвидетельствовано не однажды, питал искреннее отвращение к самой природе басни, что его жизнь представляла собой все то, что можно выдумать противоположного житейской мудрости и добродетели среднего человека. Это был исключительный во всех отношениях человек — и в своих страстях, и в своей лени, и в своем скепсисе, и не странно ли, что он сделался всеобщим дедушкой, по выражению Айхенвальда, безраз-



дельно завладел детской комнатой и так удивительно пришелся всем по вкусу и по плечу, как воплощенная практическая мудрость. «Процесс перерождения сатирика в баснописца совершался далеко не безболезненно. Близко знавший Крылова Плетнев еще при жизни баснописца писал: «Может быть, этот тесный горизонт идей, из-за которого мудрено с первого шага предвидеть обширное поле, некогда породил в нем то отвращение к апологической поэзии, о котором не забыл он до сих пор». Любопытно слушать, когда он вспоминает, что предшественник его, другой знаменитый баснописец, Дмитриев, начал первый убеждать его заниматься сочинением басен, прочитав переведенные Крыловым в праздное время три басни Лафонтена. Преодолев отвращение свое от этого рода и заглушив раннюю страсть к драматической поэзии, Крылов несколько времени ограничивался то подражанием, то переделкою известных басен» (см.: В. В. Каллаш, 1905).

Неужели в его баснях не сказалось и это первоначальное отвращение и заглушенная страсть к драматической поэзии? Как можем мы предположить, что этот болезненный процесс перерождения в баснописца остался совершенно бесследным в его поэзии? Для этого надо было бы предположить первоначально, что поэзия и жизнь, творчество и психика представляют собой две совершенно не сообщающиеся между собой области, что, конечно, противоречит всяким фактам. Очевидно, что и то и другое отразилось, сказалось как-то в поэзии Крылова, и мы, может быть, не удивим, если выскажем такое предположение: отвращение к басне и страсть к драматической поэзии сказались, конечно, в том, втором смысле его басен, который мы везде старались вскрыть. И может быть, окажется психологически небезосновательным наше предположение, что именно этот второй смысл его басен разрушил тесный горизонт идей прозаической басни, которая внушала ему отвращение, и помог ему развернуть то обширное поле драматической поэзии, которая была его страстью и которая составляет истинную сущность басни поэтической. Во всяком случае, к Крылову можно было бы применить замечательный стих, сказанный им о писателе:

Он тонкий разливал в своих твореньях яд, —

и этот тонкий яд мы везде старались вскрыть как второй план, который присутствует в каждой его басне, углубляет, заостряет и придает истинное поэтическое действие его рассказу.

Но мы не настаиваем, что таков именно был сам Крылов. Для этого нет у нас достаточных данных, чтобы судить с уверенностью. Однако мы можем с уверенностью сказать, что такова природа басни. Любопытно сослаться на Жуковского, для которого была уже совершенно ясна противоположность между поэтической и прозаической басней: «Вероятно, что прежде она была собственностию не стихотворца, а оратора и философа... В истории басни можно заметить три главные эпохи: первая, когда она была не иное что, как простой риторический способ, пример, сравнение; вторая, когда получила бытие отдельное и сделалась одним из действительнейших способов предложения моральной истины для оратора или философа нравственного, — таковы басни, известные нам под именем Эзоповы, Федровы и в наше время Лессинговы; третья, когда из области красноречия перешла она в область поэзии, т. е. получила ту форму, которой обязана в наше время Лафонтену и его подражателям, а в древности Горацию» (1954, с. 509).

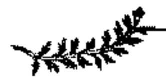
Он прямо говорит, что древних баснописцев скорее надлежит причислить к простым моралистам, нежели к поэтам. «Но, сделавшись собственностию стихотворца, басня переменила и форму: что прежде было простою принадлежностию, — я говорю о действии, — то сделалось главным... Что же я от него требую? Чтобы он пленял мое воображение верным изображением лиц; чтобы он своим рассказом принудил меня принимать в них живое участие; чтобы овладел и вниманием моим и чувством, заставляя их действовать согласно с моральными свойствами, им данными; чтобы волшебством поэзии увлек меня вместе с собою в тот мысленный мир, который создан его воображением, и сделал на время, так сказать, согражданином его обитателей...» Если перевести эти поэтические сравнения на простой язык, то будет совершенно ясно одно: что действие в баснях должно овладеть чувством и вниманием, что автор



должен принудить читателя принимать живое участие в резвости и в горестях стрекозы и в гибели и в величии волка. «Из всего сказанного выше следует, что басня... может быть естественно: или *прозаическая,* в которой вымысел без всяких украшений, ограниченный одним только простым рассказом, служит только прозрачным покровом нравственной истины; или *стихотворная,* в которой вымысел украшен всеми богатствами поэзии, в которой главный предмет *стихотворца,* запечатлевая в уме нравственную истину, нравиться воображению и трогать чувство» (там же, с. 510).

Таким образом, разделение на прозаическую и поэтическую басню становится как будто очевидной для всех истиной, и законы, приложимые к басне прозаической, оказываются совершенно противоположны тем, которым подчинена поэтическая басня. Жуковский дальше говорит, что поэт должен «рассказывать языком стихотворным, т. е. украшая без всякой натяжки простой рассказ выражениями высокими, поэтическими вымыслами, картинами и разнообразя его смелыми оборотами». Он прекрасно говорит: «Найдите в басне «Ястреба и Голуби»... описание сражения; читая его, можете вообразить, что дело идет о римлянах и германцах: так много в нем поэзии; но тон стихотворца нимало не покажется вам неприличным его предмету. Отчего это? Оттого, что он воображением присутствует при том происшествии, которое описывает, первый уверен в его важности; не мыслит вас обманывать, но сам обманут». Задача поэтического стиля в применении к басне обрисовывается здесь совершенно ясно. Мы видим, что описание басенное вызывает у нас такое же чувство, когда мы читаем о сражении ястребов и голубей, как если бы перед нами было сражение германцев и римлян. Басня вызывает важное и сильное чувство, и на это направлены все поэтические средства писателя. «Читатель точно присутствует мысленно при том действии, которое описывает стихотворец» (там же, с. 512).

С этой точки зрения становится совершенно ясным, что, если те два плана в басне, о которых мы все время говорим, поддержаны и изображены всей силой поэтического приема, т. е. существуют не только как противоречие логическое, но гораздо больше, как противоречие аффективное, — переживание читателя басни есть в основе своей пережива-



ние противоположных чувств, развивающихся с равной силой, но совершенно вместе. И все те похвалы, которые Жуковский и все другие расточают крыловскому стиху, в сущности, означают для психолога только одно: что переживание это обставлено всей гарантией его силы и вызывается с принудительной необходимостью самой организацией поэтического материала. Жуковский приводит стих Крылова и заключает: «Живопись в самых звуках! Два длинных слова: *ходенем* и *трясинно,* прекрасно изображают потрясение болота... В последнем стихе, напротив, красота состоит в искусном соединении односложных слов, которые своей гармониею представляют скачки и прыганье» (там же, с. 514). О другой басне он говорит: «Стихи летают вместе с мухою. Непосредственно за ними следуют другие, изображающие противное, медлительность медведя, здесь все слова длинные, стихи тянутся... Все эти слова... прекрасно изображают медлительность и осторожность: за пятью длинными, тяжелыми стихами следует быстро полустишие: «Хвать друга камнем в лоб». Это молния, это удар! Вот истинная живопись, и какая противоположность последней картины с первою» (там же, с. 516).

Из всего этого следует только один вывод: читая поэтическую басню, мы отнюдь не подчиняемся правилу, которое считал обязательным Потебня: «Когда же басня дана нам не в том конкретном виде, о котором я говорил, а в отвлеченном, в сборнике, то она требует для понимания, чтобы слушатель или читатель нашел в собственном воспоминании известное количество возможных применений, возможных случаев. Без этого понимание ее не будет возможно, а такой подбор возможных случаев требует времени. Этим объясняется, между прочим, тот совет... Тургенева — читать их медленно...

Дело не в медленном чтении, а в том подборе *возможных* случаев, применений, о котором я только что упомянул» (1894, с. 81—82).

Дело вовсе не в этом. Совершенно ложно представлять себе дело так, будто читатель, читая басню в сборнике, мысленно вспоминает те житейские случаи, к которым эта басня подходит. Напротив того, можно с уверенностью сказать, что, читая басню, он не занят ничем другим, кроме



того, что эта басня ему рассказывает. Он всецело отдается тому чувству, которое басня в нем вызывает, и ни о каких других случаях и не вспоминает. Именно это получили мы в итоге рассмотрения каждой басни.

Таким образом, мы видим, что в басне не только нет противоположностей со всеми остальными видами поэзии, на которых все время настаивают Лессинг и Потебня, как на отличительных ее свойствах, но, напротив того, что в ней как в элементарном виде поэзии есть зерно и лирики, и эпоса, и драмы. Белинский недаром называл отдельные басни Крылова маленькими драмами. Этим он определял верно не только диалогическую внешность, но и психологическую сущность басни. Как маленькую поэму басню определяли многие, и мы видели, что не кто иной, как Жуковский, подчеркивал близость басни к эпической поэме. Было бы величайшей ошибкой думать, что басня есть непременно насмешка, или сатира, или шутка. Она бесконечно разнообразна по своим психологическим жанрам, и в ней действительно заложено зерно всех видов поэзии. Напомним мнение Кроче, что проблема жанра и есть, в сущности говоря, проблема психологическая по самому существу. Наряду с такими баснями, как «Кошка и Соловей» или «Рыбья пляска», которые можно назвать самой жестокой общественной и даже политической сатирой, мы видели у Крылова и психологическое зерно трагизма в «Волке на псарне», и психологическое зерно героического эпоса в «Море Зверей», и зерно лиризма в «Стрекозе и Муравье». Мы уже говорили как-то, что вся такая лирика, как лермонтовский «Парус», «Тучи» и т. п., т. е. лирика, имеющая дело с неодушевленными предметами, несомненно выросла из басни, и Потебня прав в том единственном месте своей книги, где он именно такие лирические стихотворения сопоставляет с басней, хотя и дает ложное объяснение этому сопоставлению. В сущности говоря, мы пришли к тому бедному выводу относительно природы басни, который мы могли вычитать в Энциклопедическом словаре, не произведя никакой работы. Басня, говорится там, «может отличаться эпическим, лирическим или сатирическим тоном» (Брокгауз и Ефрон, т. III, с. 150). И как будто мы не нашли ничего нового по сравнению с той истиной, которая словно

была с самого начала всеобщим достоянием. Но если мы припомним, какие большие выводы мы сумели сделать из этого, как нам удалось поставить эту природу басни в зависимость от общих законов поэзии, в какое противоречие мы впали с традиционными учениями, развитыми Лессингом и Потебней, мы, может быть, должны будем признать, что наш анализ обогатил эту истину совершенно новым содержанием. Маленький пример пояснит это. Лессинг приводит басню о рыбаке. «Рыбак, вытащив сеть из моря, поймал больших рыб, попавших в нее, маленькие же проскочили через сеть и счастливо опять попали в море... Этот рассказ *находится среди эзоповских басен*, но это совсем не басня или, во всяком случае, очень посредственная. Она не имеет никакого действия. Она содержит простой один-единичный факт, который вполне может быть нарисован, и когда я этот единичный факт — то, что остались большие и выскользнули мелкие рыбки, — дополню целым рядом других обстоятельств, то все же именно в нем одном, а не в других обстоятельствах будет заключена мораль» (1955, S. 26).

Если мы рассмотрим эту самую басню с той точки зрения, которую мы выдвигаем, мы придем как раз к обратным выводам. Мы увидим, что рассказ этот представляет собой прекрасный басенный сюжет, который очень легко поддается развертыванию в двух планах. Наше ожидание напрягается тем, что большие рыбы, попавшие в одинаковую беду с малыми, конечно, имеют больше шансов на спасение, чем малые. Малые, напротив того, кажутся беспомощными в беде. Если бы ход действия был развернут так, что с каждым усилением этого плана одновременно подготовлялся и нарастал план как раз противоположный, т. е. возрастала бы беспомощность больших и шансы малых на спасение, — это было бы неплохой басней.

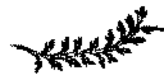
Так, на практике мы видим, какие противоположные две *психологические точки зрения возможны на басню*. Но этого мало. Мы склонны утверждать, что в таком виде это не есть еще поэтическая басня. Она может ею стать только в том случае, если поэт разовьет заключенное в ней противоречие и заставит нас на деле как бы мысленно присутствовать при этом действии, развивающемся в одном и в дру-


гом плане, и если он сумеет стихами и всеми стилистическими приемами воздействия возбудить в нас два стилистически противоположно направленных и окрашенных чувства и затем разрушить их в той катастрофе басен, в которой оба эти тока как бы соединяются в коротком замыкании.

Остается только назвать и сформулировать то психологическое обобщение относительно эстетической нашей реакции на басню, к которому мы подошли вплотную. Мы можем его формулировать так: всякая басня и, следовательно, наша реакция на басню развивается все время в двух планах, причем оба плана нарастают одновременно, разгораясь и повышаясь так, что в сущности оба они составляют одно и объединены в одном действии, оставаясь все время двойственными.

В «Вороне и Лисице» чем сильнее лесть, тем сильнее издевательство; и лесть и издевательство заключены в одной и той же фразе, которая одновременно есть и лесть и издевательство и которая эти два противоположных смысла объединяет в одно.

В «Волке и Ягненке» чем сильнее правота ягненка, которая, казалось бы, должна его отодвигать, отдалять от смерти, тем сильнее, напротив, близость смерти. В «Стрекозе и Муравье» чем сильнее беззаботность, тем именно острее и ближе гибель. На этом примере особенно легко это пояснить. Здесь речь идет не о простой временной последовательности, которая заключена в самом факте, и материале повествования стрекозы — сперва пела, потом попала в беду, раньше лето, потом зима, — но вся суть здесь в формальной зависимости обеих частей. Басня построена так, что чем беззаботнее было ее лето, чем острее дана ее резвость — тем ужаснее и ощутительнее постигшая ее беда. Каждая фраза, которую произносит она в разговоре с муравьем, в совершенно одинаковой степени развивает оба плана картины. «Я без души лето целое все пела». Это развивает дальше картину резвости, и это же окончательно означает грозящую ей гибель. То же самое в «Волке на псарне», где чем спокойнее, величественнее текут переговоры, тем ужаснее и страшнее действительная гибель, и когда мир заключен, тогда начинается травля. То же самое в «Тришкином кафтане» и во всех остальных баснях, и мы вправе сказать, что аффек-



тивное противоречие, вызываемое этими двумя планами басни, есть истинная психологическая основа нашей эстетической реакции.

Однако этой двойственностью нашей реакции дело далеко не ограничивается. Каждая басня заключает в себе непременно еще особый момент, который мы условно называли все время катастрофой басни по аналогии с соответствующим моментом трагедии и который, может быть, правильнее было бы назвать по аналогии с теорией новеллы pointe (по Брику[122] — шпилька) — ударное место новеллы — обычно короткая фраза, характеризуемая остротой и неожиданностью. *С точки зрения сюжетного ритма pointe* — «окончание на неустойчивом моменте, как в музыке окончание на доминанте» (А. А. Реформатский, 1922, с. 11).

Такой катастрофой, или шпилькой, басни является заключительное ее место, в котором объединяются оба плана в одном акте, действии или фразе, обнажая свою противоположность, доводя противоречия до апогея и вместе с тем разряжая ту двойственность чувств, которая все время нарастала в течение басни. Происходит как бы короткое замыкание двух противоположных токов, в котором самое противоречие это взрывается, сгорает и разрешается. Так происходит это разрешение аффективного противоречия в нашей реакции. Мы уже указали целый ряд мест в басне, где такая катастрофа и ее психологическое значение не подлежат никакому сомнению. В катастрофе басня собирается как бы в одну точку и, напрягаясь до крайности, разрешает одним ударом лежащий в ее основе конфликт чувств. Напоминаем эти катастрофы, эти короткие замыкания чувств в басне: «Ты виноват уж тем, что хочется мне кушать», — говорит напоследок волк ягненку. В сущности, это нелепость, потому что эта фраза составлена из двух совершенно разных планов басни, которые до сих пор протекали порознь. В одном плане — юридических пререкательств с ягненком и возводимых на него обвинений — эта фраза по своему прямому смыслу означает полную правоту ягненка и его полную победу, знаменуя полное поражение волка. В другом плане это означает для ягненка полнейшую гибель. Объединенное вместе, это в прямом смысле нелепо, а в плане развития басни катастрофично в том смысле, как



это мы разъяснили выше. Это — внутреннее противоречие, которым двигалась басня: с одной стороны, правота спасает от смерти, отдаляет ее, если ягненок оправдается, он спасется — вот он оправдался начисто, волк признал, что у него обвинений нет, ягненок спасся; с другой стороны, чем правее, тем ближе к смерти, т. е. чем больше разоблачается ничтожество обвинений волка, тем больше раскрывается лежащая в их основе истинная причина гибели и тем больше, значит, гибель нарастает.

То же самое в «Вороне и Лисице». В катастрофе читаем: «Ворона каркнула» — это кульминационный пункт лести. Лесть сделала все, что она могла, она дошла до апогея. Но тот же самый акт есть, конечно, верх издевательства; благодаря ему ворона лишается сыра, лисица торжествует победу. В коротком замыкании лесть и издевательство дают взрыв и уничтожаются.

То же самое в басне «Стрекоза и Муравей», когда в заключительном «так поди же, попляши» опять дается короткое замыкание этой прыгающей, как бы веселящейся, в самом стихе выраженной беззаботной, легкой резвости и окончательной безнадежности. Мы уже говорили, что когда одно и то же слово «попляши» означает в этом месте одновременно и «погибни» и «резвись», — здесь мы имеем налицо ту катастрофу, то короткое замыкание чувств, о котором говорим все время.

Таким образом, подводя итоги, мы нашли, что тонкий яд составляет, вероятно, истинную природу крыловской поэзии, что басня представляет собой зерно лирики, эпоса и драмы и заставляет нас силой поэзии, заключенной в ней, реагировать чувством на то действие, которое она развивает. Мы нашли, наконец, что аффективное противоречие и его разрешение в коротком замыкании противоположных чувств составляют истинную природу нашей психологической реакции на басню. Это первый шаг нашего исследования. Однако мы не можем не заглянуть вперед и не указать на удивительное совпадение, которое имеет найденный нами психологический закон с теми законами, которые многие исследователи уже давно указывали для высших форм поэзии.



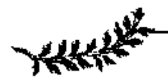
Разве не то же самое разумел Шиллер, когда говорил о трагедии, что настоящий секрет художника заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание? И разве поэт в басне не уничтожает художественной формой, построением своего материала того чувства, которое вызывает самым содержанием своей басни? Это многозначительное совпадение кажется нам полным психологического смысла, но об этом нам придется еще много говорить впереди.

Глава VII
«ЛЕГКОЕ ДЫХАНИЕ»

От басни переходим сразу к анализу новеллы. В этом неизмеримо более высоком и сложном художественном организме мы встречаемся с композицией материала в полном смысле этого слова и мы находимся в гораздо более удобных условиях для анализа, чем тогда, когда разговор идет о басне.

Основные элементы, из которых складывается построение всякой новой новеллы, можно считать в самой необходимой степени уже выясненными теми морфологическими исследованиями, которые произведены в европейской поэтике за последние десятилетия, а также и в русской. Два основных понятия, с которыми приходится иметь дело при анализе структуры какого-нибудь рассказа, всего удобнее обозначить, как это обычно делается, как материал и форму этого рассказа. Под материалом, как мы уже говорили, следует разуметь все то, что поэт взял как готовое, — житейские отношения, истории, случаи, бытовую обстановку, характеры, все то, что существовало до рассказа и может существовать вне и независимо от этого рассказа, если это толково и связно пересказать своими словами. Расположение этого материала по законам художественного построения следует называть в точном смысле этого слова формой этого произведения.

Мы уже выяснили, что под этими словами никак не следует понимать только внешнюю, звуковую, зрительную или какую-нибудь иную чувственную форму, открывающуюся нашему восприятию. В этом понимании форма меньше всего напоминает внешнюю оболочку, как бы кожуру, в которую облечен плод. Форма, напротив, раскрывается при этом как активное начало переработки и преодоления материала в его самых косных и элементарных свойствах. Применительно к рассказу или новелле форма и материал обычно берутся из области каких-нибудь человеческих отношений, событий или происшествий, и здесь, если мы будем выделять самое происшествие, которое легло в основу какого-



нибудь рассказа, — мы получим материал этого рассказа. *Если мы будем говорить* о том, в каком *порядке* и в каком расположении частей материал этот преподнесен читателю, *как* рассказано об этом происшествии, — мы будем иметь дело с его формой. Надо сказать, что до сих пор в специальной литературе нет согласия и общей терминологии применительно к этому вопросу: так одни, как Шкловский и Томашевский, называют фабулой материал рассказа, лежащие в его основе житейские события; а сюжетом называют формальную обработку этого рассказа. Другие авторы, как Петровский[123], употребляют эти слова как раз в обратном значении и понимают под сюжетом то событие, которое послужило поводом для рассказа, а под фабулой — художественную обработку этого события. «Я склонен применять слово *«сюжет»* в смысле *материи* художественного произведения. Сюжет есть как бы система событий, действий (или единое событие, простое или сложное в своем составе), предстоящая поэту в том или ином оформлении, которое, однако, не является еще результатом его собственной творческой индивидуальной поэтической работы. *Поэтически* же обработанный сюжет я склонен именовать термином *фабула*» (М. Петровский, 1907, с. 197).

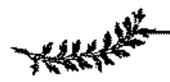
Так или иначе понимая эти слова, во всяком случае, необходимо разграничивать эти два понятия, и в этом согласны решительно все. Мы в дальнейшем будем придерживаться терминологии формалистов, обозначающих фабулой, в согласии с литературной традицией, именно лежащий в основе произведения материал. Соотношение материала и формы в рассказе есть, конечно, соотношение фабулы и сюжета. Если мы хотим узнать, в каком направлении протекало творчество поэта, выразившееся в создании рассказа, мы должны исследовать, какими приемами и с какими заданиями данная в рассказе фабула переработана поэтом и оформлено в данный поэтический сюжет. Мы, следовательно, вправе приравнять фабулу ко всякому материалу построения в искусстве. Фабула для рассказа это то же самое, что слова для стиха, что гамма для музыки, что сами по себе краски для живописца, линии для графика и т. п. Сюжет для рассказа то же самое, что для поэзии стих, для музыки мелодия, для живописи картина, для графики



рисунок. Иначе говоря, мы всякий раз имеем здесь дело с соотношением отдельных частей материала, и мы вправе сказать, что сюжет так относится к фабуле рассказа, как стих к составляющим его словам, как мелодия к составляющим ее звукам, как форма к материалу.

Надо сказать, что такое понимание развивалось с величайшими трудностями, потому что благодаря тому удивительному закону искусства поэт обычно старается дать формальную обработку материала в скрытом от читателя виде, очень долгое время исследование никак не могло различить эти две стороны рассказа и всякий раз путалось, когда пыталось устанавливать те или иные законы создания и восприятия рассказа. Однако уже давно поэты знали, что расположение событий рассказа, тот способ, каким знакомит поэт читателя со своей фабулой, композиция его произведения представляет чрезвычайно важную задачу для словесного искусства. Эта композиция была всегда предметом крайней заботы — сознательной или бессознательной — со стороны поэтов и романистов, но только в новелле, развившейся несомненно из рассказа, она получила свое чистое развитие. Мы можем смотреть на новеллу как на чистый вид сюжетного произведения, главным предметом которого является формальная обработка фабулы и трансформация ее в поэтический сюжет.

Поэзия выработала целый ряд очень искусных и сложных форм построения и обработки фабулы, и некоторые из писателей отчетливо сознавали роль и значение каждого такого приема. Наибольшей сознательности это достигло у Стерна[124], как показал Шкловский (1921). Стерн совершенно обнажил приемы сюжетного построения и в конце своего романа дал пять графиков хода фабулы романа «Тристрам Шенди». «Я начинаю, — говорит Стерн, — входить по-настоящему в мою работу и не сомневаюсь, что... мне удастся продолжать историю дяди Тоби и мою собственную по сносной прямой линии. До сих пор же таковы были четыре линии, по которым я двигался в первом, втором, третьем и четвертом томе (см. рис. 1—4, левый форзац). В пятом я держался молодцом — точная линия, по которой я следовал, была такова: (см. рис. 5, там же), откуда явствует, что, исключая кривой, обозначенной буквой *А*, когда я



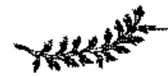
совершил путешествие в Наварру, — и зубчатой кривой *B*, обозначающей мою коротенькую прогулку там с дамой де Боссьер и ее пажом, — я не позволил себе ни малейшего отклонения в сторону, пока черти Джованни делла Каса не завертели меня по кругу, который вы видите обозначенным буквой *D*, — что же касается *ccccc*, то это только небольшие вводные предложения — грешки, заурядные в жизни даже величайших государственных людей; по сравнению с тем, что делали эти люди, — или с моими собственными проступками в местах, обозначенных буквами *A*, *B*, *D*, — это совершенные пустяки» (Л. Стерн, 1968, с. 395—397).

Таким образом, сам автор графически изображает как кривую линию развертывание сюжета. Если взять житейское событие в его хронологической последовательности, мы можем условно обозначить его развертывание в виде прямой линии, где каждый последующий момент сменяет предыдущий и в свою очередь сменяется дальнейшим. Так же точно прямой линией мы могли бы графически обозначить порядок звуков, составляющих гамму, синтаксическое расположение слов в обычном синтаксисе и т. д. Иначе говоря, материал в естественных свойствах его развертывания может быть условно записан как прямая линия. Напротив того, то искусственное расположение слов, которое превращает их в стих и меняет нормальный порядок их синтаксического развертывания; то искусственное расположение звуков, которое превращает их из простого звукового ряда в музыкальную мелодию и опять-таки изменяет порядок их основного следования; то искусственное расположение событий, которое превращает их в художественный сюжет и отступает от хронологической последовательности, — все это мы можем обозначить условно кривой линией, *описанной вокруг нашей прямой*, и эта *кривая стиха, мелодии или сюжета* и будет кривой художественной формы. Те кривые, которые, по словам Стерна, описывают отдельные томы его романа, как нельзя лучше поясняют эту мысль. Здесь, естественно, возникает только один вопрос, который необходимо разъяснить с самого начала. Этот вопрос совершенно ясен, когда речь идет о такой привычной нам и явной художественной форме, как мелодия или стих, но он кажется существенно запутанным, когда речь начинает идти о рас-



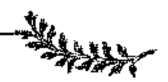
сказе. Этот вопрос можно формулировать так: для чего художник, не довольствуясь простой хронологической последовательностью событий, отступает от прямолинейного развертывания рассказа и предпочитает описывать кривую линию, вместо того чтобы продвигаться по кратчайшему расстоянию между двумя точками вперед. Это легко может показаться причудой или капризом писателя, лишенными всякого основания и смысла.

И в самом деле, если мы обратимся к традиционному пониманию и толкованию сюжетной композиции, то увидим, что эти сюжетные кривые вызывали всегда непонимание и ложное толкование у критиков. Так, например, в русской поэтике издавна утвердилось мнение, что «Евгений Онегин» — эпическое произведение, написанное с целым рядом лирических отступлений, причем эти отступления понимались именно как таковые, как отход автора в сторону от темы своего повествования, и именно лирически, т. е. как наиболее лирические отрывки, вкрапленные в эпическое целое, но не имеющие органической связи с этой эпической тканью, ведущие самостоятельное существование и играющие роль эпической интермедии, т. е. междудействия, роль лирического антракта между двумя актами повести. Нет ничего более ложного, чем такое понимание: оно оставляет совершенно в стороне чисто эпическую роль, которую играют такие «отступления», и, если приглядеться к экономии всего романа в целом, легко открыть, что именно эти отступления представляют собой важнейшие приемы для развертывания и раскрытия сюжета; признать их за отступления так же нелепо, как принять за отступления повышения и понижения в музыкальной мелодии, которые, конечно же, являются отступлениями от нормального течения гаммы, но для мелодии эти отступления — все. Точно так же так называемые отступления в «Евгении Онегине» составляют, конечно, самую суть и основной стилистический прием построения всего романа, это его сюжетная мелодия. «Один остроумный художник (Владимир Миклашевский), — говорит Шкловский, — предлагает иллюстрировать в этом романе главным образом отступления («ножки», например) — с точки зрения композиционной это будет правильно» (1921, с. 39).



На примере легче всего пояснить, какое значение имеет такая кривая сюжета. Мы уже знаем, что основой мелодии является динамическое соотношение составляющих ее звуков. Так же точно стих есть не просто сумма составляющих его звуков, а есть *динамическая* их последовательность, определенное их соотношение. Так же точно, как два звука, соединяясь, или два слова, располагаясь одно за другим, образуют некоторое отношение, всецело определяющееся порядком последовательности элементов, так же точно два события или действия, объединяясь, вместе дают некоторое новое динамическое соотношение, всецело определяющееся порядком и расположением этих событий. Так, например, звуки a, b, c или слова a, b, c, или события a, b, c совершенно меняют свой смысл и свое эмоциональное значение, если мы их переставим в таком порядке, скажем: b, c, a; b, a, c. Представьте себе, что речь идет об угрозе и затем об исполнении ее — об убийстве; одно получится впечатление, если мы раньше познакомим читателя с тем, что герою угрожает опасность, и будем держать читателя в неизвестности относительно того, сбудется она или не сбудется, и только после этого напряжения расскажем о самом убийстве. И совершенно иное получится, если мы начнем с рассказа об обнаруженном трупе и только после этого, в обратном хронологическом порядке, расскажем об убийстве и об угрозе. Следовательно, самое расположение событий в рассказе, самое соединение фраз, представлений, образов, действий, поступков, реплик подчиняются тем же самым законам художественных сцеплений, каким подчиняются сцепления звуков в мелодию или сцепление слов в стих.

Еще одно вспомогательное методическое замечание необходимо сделать до того, как перейти к анализу новеллы. Чрезвычайно полезно различать, как это делают некоторые авторы, статическую схему конструкции рассказа, как бы его анатомию, от динамической схемы его композиции, как бы его физиологии. Мы уже разъяснили, что всякий рассказ *имеет свою особую структуру, отличающуюся от структуры того материала, который лежит в его основе*. Но совершенно ясно, что каждый поэтический прием оформления материала является целесообразным, или направленным; он вводится с какой-то целью, ему отвечает какая-то



исполняемая им в целом функция рассказа. И вот, исследование *телеологии приема*, т. е. *функции каждого стилистического элемента, целесообразной направленности, телеологической значимости каждого из компонентов*, объяснит нам живую жизнь рассказа и превратит его мертвую конструкцию в живой организм.

Для исследования мы остановились на рассказе Бунина «Легкое дыхание». Рассказ этот удобен для анализа по многим причинам: прежде всего на него можно смотреть как на типический образчик классической и современной новеллы, в котором все основные стилистические черты, присущие этому жанру, раскрываются с необычайной ясностью. По своим художественным достоинствам рассказ этот принадлежит, вероятно, к лучшему из всего того, что создано повествовательным искусством, и недаром по единогласному признанию, кажется, всех писавших о нем он *почитается образцом художественного рассказа*. Наконец, его последнее достоинство заключается в том, что он не *подвергался еще чрезвычайно сильной общественной рационализации*, т. е. шаблонному и привычному истолкованию, *с которым приходится бороться как с предубеждением* и предрассудком почти при всяком исследовании привычного и знакомого текста, имея дело с такими общеизвестными вещами, как басни Крылова и трагедии Шекспира. Мы считали чрезвычайно важным включить в круг нашего исследования и такие художественные произведения, впечатление от которых не было бы ни в какой мере предопределено предвзятыми и заранее затверженными рассуждениями, мы хотели найти литературный раздражитель, так сказать, совершенно свежего порядка, который не успел еще сделаться привычным и вызывать в нас готовую эстетическую реакцию совершенно автоматически, так, как мы реагируем на известную уже нам с детства басню или трагедию.

Обратимся к самому рассказу.

Анализ этого рассказа следует, конечно, начать с выяснения той мелодической кривой, которая нашла свое осуществление в словах его текста. Для этого всего проще сопоставить положенные в основу этого рассказа действительные события (или, во всяком случае, возможные и имевшие в *действительности свой образец*), *как бы материал* расска-



за, с той художественной формой, которая придана этому материалу. Так поступает исследователь стиха, когда он хочет выяснить законы ритма, как они сказались в оформлении словесного ряда. Мы попытаемся сделать то же самое в отношении нашего рассказа. Выделим лежащее в его основе действительное происшествие; оно сведется приблизительно к следующему: рассказ повествует о том, как Оля Мещерская, провинциальная, видимо, гимназистка, прошла свой жизненный путь, ничем почти не отличавшийся от обычного пути хорошеньких, богатых и счастливых девочек, до тех пор пока жизнь не столкнула ее с несколько необычными происшествиями. Ее любовная связь с Малютиным, старым помещиком и другом ее отца, ее связь с казачьим офицером, которого она завлекла и которому обещала быть его женой, — все это «свело ее с пути» и привело к тому, что любивший ее и обманутый казачий офицер застрелил ее на вокзале среди толпы народа, только что прибывшей с поездом. Классная дама Оли Мещерской, рассказывается дальше, приходила часто на могилу Оли Мещерской и избрала ее предметом своей страстной мечты и поклонения. Вот и все так называемое содержание рассказа. Попробуем обозначить все события, нашедшие себе место в этом рассказе, в том хронологическом порядке, в каком они действительно протекали или могли протекать в жизни. Для этого, естественно, нужно разбить все события на две группы, потому что одна из них связана с жизнью Оли Мещерской, а другая — с историей жизни ее классной дамы (см. схему диспозиции).

Схема диспозиции

I. Оля Мещерская

A. Детство.
B. Юность.
C. Эпизод с Шеншиным.
D. Разговор о легком дыхании.
E. Приезд Малютина.
F. Связь с Малютиным.
G. Запись в дневнике.
H. Последняя зима.
I. Эпизод с офицером.
K. Разговор с начальницей.
L. Убийство.
M. Похороны.
N. Допрос у следователя.
O. Могила.



II. Классная дама

a. Классная дама.
b. Мечта о брате.
c. Мечта об идейной труженице.
d. Разговор о легком дыхании.
e. Мечта об Оле Мещерской.
f. Прогулки на кладбище.
g. На могиле.

То, что мы получаем при таком хронологическом расположении эпизодов, составляющих рассказ, если обозначим их последовательно буквами латинской азбуки, принято называть в поэтике диспозицией рассказа, т. е. естественным расположением событий, тем самым, который мы условно можем обозначить графически прямой линией. Если мы проследим за тем, в каком порядке эти события даны в рассказе, мы вместо диспозиции получим композицию рассказа и сейчас же заметим, что если в схеме диспозиции события шли в порядке азбуки, т. е. в порядке хронологической последовательности, то здесь эта хронологическая последовательность совершенно нарушена. Буквы как будто без всякого видимого порядка располагаются в новый искусственный ряд, и это, конечно, означает, что в этот новый искусственный ряд располагаются те события, которые мы условно обозначили через эти буквы. Если мы диспозицию рассказа обозначим двумя противоположными линиями и отложим в порядке последовательного чередования все отдельные моменты диспозиции рассказа об Оле Мещерской на одной прямой, а рассказа о классной даме — на другой, мы получим две прямые, которые будут символизировать диспозицию нашего рассказа.

Попытаемся теперь схематически обозначить то, что автор проделал с этим материалом, придав ему художественную форму, т. е. спросим себя: как тогда на нашем рисунке обозначится композиция этого рассказа? Для этого соединим в порядке композиционной схемы отдельные точки этих прямых в такой последовательности, в какой события даны действительно в рассказе. Все это изображено на графических схемах (см. правый форзац). При этом мы условно будем обозначать кривой снизу всякий переход к событию, хронологически более раннему, т. е. всякое возвращение автора назад, и кривой сверху всякий переход к событию

последующему, хронологически более отдаленному, т. е. всякий скачок рассказа вперед. Мы получим две графические схемы.

Что изображает эта сложная и путаная на первый взгляд кривая, которая вычерчена на рисунке? Она означает, конечно, только одно: события в рассказе развиваются не по прямой линии, как это имело бы место в житейском случае, а развертываются скачками. Рассказ прыгает то назад, то вперед, соединяя и сопоставляя самые отдаленные точки повествования, переходя часто от одной точки к другой, совершенно неожиданной. Другими словами, наши кривые наглядно выражают анализ фабулы и сюжета данного рассказа, и, если следить по схеме композиции за порядком следования отдельных элементов, мы поймем нашу кривую от начала до конца как условное обозначение движения рассказа. Это и есть мелодия нашей новеллы. Так, например, вместо того чтобы рассказать приведенное выше содержание в хронологической последовательности — как Оля Мещерская была гимназисткой, как она росла, как она превратилась в красавицу, как совершилось ее падение, как завязалась и как протекала ее связь с офицером, как постепенно нарастало и вдруг разразилось ее убийство, как ее похоронили, какова была ее могила и т. п., — вместо этого автор начинает сразу с описания ее могилы, затем переходит к ее раннему детству, потом вдруг говорит о ее последней зиме, вслед за этим сообщает нам во время разговора с начальницей о ее падении, которое случилось прошлым летом, вслед за этим мы узнаем о ее убийстве, почти в самом конце рассказа мы узнаем об одном незначительном, казалось бы, эпизоде ее гимназической жизни, относящемся к далекому прошлому. Вот эти отступления и изображает наша кривая.

Таким образом, графически наши схемы изображают то, что мы выше назвали статической структурой рассказа или его анатомией. Остается перейти к раскрытию его динамической композиции, или его физиологии, т. е. нам следует спросить себя, для чего автор оформил этот материал таким образом, почему, с какой тайной целью он начинает с конца и в конце говорит как будто о начале, ради чего переставлены у него все эти события.



Мы должны определить функцию этой перестановки, иначе говоря, мы должны найти целесообразность, осмысленность и направленность той, казалось бы, бессмысленной и путаной кривой, которая у нас символизирует композицию рассказа. Чтобы сделать это, нам необходимо *сделать скачок от анализа к синтезу и попытаться* разгадать физиологию новеллы из смысла и из жизни ее целого организма.

Что представляет собой содержание рассказа или его материал, взятый сам по себе — так, как он есть? Что говорит нам та система действий и событий, которая выделяется из этого рассказа как его очевидная фабула? Едва ли можно определить яснее и проще характер всего этого, как словами «житейская муть». В самой фабуле этого рассказа нет решительно ни одной светлой черты, и, если взять эти события в их жизненном и житейском значении, перед нами просто ничем не замечательная, ничтожная и не имеющая смысла жизнь провинциальной гимназистки, жизнь, которая явно всходит на гнилых корнях и, с точки зрения оценки жизни, дает гнилой цвет и остается бесплодной вовсе. Может быть, эта жизнь, эта житейская муть хоть сколько-нибудь идеализирована, приукрашена в рассказе, может быть, ее темные стороны затенены, может быть, она возведена в «перл создания», и, может быть, автор попросту изображает ее в розовом свете, как говорят обычно? Может быть, он даже, сам выросший в той же жизни, находит особенное очарование и прелесть в этих событиях, и, может быть, наша оценка попросту расходится с той, которую дает своим событиям и своим героям автор?

Мы должны прямо сказать, что ни одно из этих предположений не оправдывается при исследовании рассказа. Напротив того, автор не только не старается скрыть эту житейскую муть — она везде у него обнажена, он изображает ее с осязательной ясностью, как бы дает нашим чувствам коснуться ее, ощупать, ощутить, воочию убедиться, вложить наши персты в язвы этой жизни. Пустота, бессмысленность, ничтожество этой жизни подчеркнуты автором, как это легко показать, с осязательной силой. Вот как автор говорит о своей героине: «...незаметно упрочилась ее гимназическая слава, и уже пошли толки, что она ветре-



на, что она не может жить без поклонников, что в нее безумно влюблен гимназист Шеншин, что будто бы и она его любит, но так изменчива в обращении с ним, что он покушался на самоубийство...» Или вот в каких грубых и жестких выражениях, обнажающих неприкрытую правду жизни, говорит автор о ее связи с офицером: «...Мещерская завлекла его, была с ним в связи, поклялась быть его женой, а на вокзале, в день убийства, провожая его в Новочеркасск, вдруг сказала, что она и не думала никогда любить его, что все эти разговоры о браке — одно ее издевательство над ним...» Или вот как безжалостно опять показана та же самая правда в записи в дневнике, рисующей сцену сближения с Малютиным: «Ему пятьдесят шесть лет, но он еще очень красив и очень всегда хорошо одет, — мне не понравилось только, что он приехал в крылатке, — весь пахнет английским одеколоном, и глаза совсем молодые, черные, а борода изящно разделена на две длинные части и совершенно серебряная».

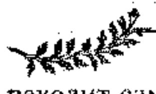
Во всей этой сцене, как она записана в дневнике, нет ни одной черты, которая могла бы намекнуть нам о движении живого чувства и могла бы сколько-нибудь осветить ту тяжелую и беспросветную картину, которая складывается у читателя при ее чтении. Слово любовь даже не упоминается, и, кажется, нет более чуждого и не подходящего к этим страницам слова. И так, без малейшего просвета, в одном мутном тоне дан весь решительно материал о жизненной, бытовой обстановке, взглядах, понятиях, переживаниях, событиях этой жизни. Следовательно, автор не только не скрашивает, но, наоборот, обнажает и дает нам почувствовать во всей ее реальности ту правду, которая лежит в основе рассказа. Еще раз повторяем: суть его, взятая с этой стороны, может быть определена как житейская муть, как мутная вода жизни. Однако не таково впечатление рассказа в целом.

Рассказ недаром называется «Легкое дыхание», и не надо долго приглядываться к нему особенно внимательно для того, чтобы открыть, что в результате чтения у нас создается впечатление, которое никак нельзя охарактеризовать иначе, как сказать, что оно является полной противоположностью тому впечатлению, которое дают события, взятые



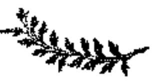
сами по себе. Автор достигает как раз противоположного эффекта, и истинную тему его рассказа, конечно, составляет легкое дыхание, а не история путаной жизни провинциальной гимназистки. Это рассказ не об Оле Мещерской, а о легком дыхании, его основная черта — это то чувство освобождения, легкости, отрешенности и совершенной прозрачности жизни, которое никак нельзя вывести из самих событий, лежащих в его основе. Нигде эта двойственность рассказа не представлена с такой очевидностью, как в обрамляющей весь рассказ истории классной дамы Оли Мещерской. Эта классная дама, которую приводит в изумление, граничащее с тупостью, могила Оли Мещерской, которая отдала бы полжизни, лишь бы не было перед ее глазами этого мертвого венка, и которая в глубине души все же счастлива, как все влюбленные и преданные страстной мечте люди, вдруг придает совершенно новый смысл и тон всему рассказу. Эта классная дама давно живет какой-нибудь выдумкой, заменяющей ей действительную жизнь, и Бунин с беспощадной безжалостностью истинного поэта совершенно ясно говорит нам о том, что это идущее от его рассказа впечатление легкого дыхания есть выдумка, заменяющая ему действительную жизнь. И в самом деле, здесь поражает то смелое сопоставление, которое допускает автор. Он называет подряд три такие выдумки, которые заменяли этой классной даме действительную жизнь: сперва такой выдумкой был ее брат, бедный и ничем не замечательный прапорщик, — это действительность, а выдумка была в том, что жила она в странном ожидании, что ее судьба както сказочно изменится благодаря ему. Затем она жила мечтой о том, что она идейная труженица, и опять это была выдумка, заменявшая действительность. «Смерть Оли Мещерской пленила ее новой мечтой», — говорит автор, совершенно вплотную придвигая эту новую выдумку к двум прежним. Он этим приемом опять совершенно раздваивает наше впечатление, и, заставляя весь рассказ преломиться и отразиться как в зеркале в восприятии новой героини, он разлагает, как в спектре, его лучи на их составные части.

Мы совершенно явно ощущаем, переживаем расщепленную жизнь этого рассказа, то, что в нем есть от действительности и что от мечты. И отсюда наша мысль легко пе-



реходит сама собой к тому анализу структуры, который нами был сделан выше. Прямая линия — это и есть действительность, заключенная в этом рассказе, а та сложная кривая построения этой действительности, которой мы обозначили композицию новеллы, есть его легкое дыхание. Мы догадываемся: события соединены и сцеплены так, что они утрачивают свою житейскую тягость и непрозрачную муть; они мелодически сцеплены друг с другом, и в своих нарастаниях, разрешениях и переходах они как бы развязывают стягивающие их нити, они высвобождаются из тех обычных связей, в которых они даны нам в жизни и во впечатлении о жизни; они отрешаются от действительности, они соединяются одно с другим, как слова соединяются в стихе. Мы решаемся уже формулировать нашу догадку и сказать, что автор для того чертил в своем рассказе сложную кривую, чтобы уничтожить его житейскую муть, чтобы превратить ее в прозрачность, чтобы отрешить ее от действительности, чтобы претворить воду в вино, как это делает всегда художественное произведение. Слова рассказа или стиха несут его простой смысл, его воду, а композиция, создавая над этими словами, поверх их, новый смысл, располагает все это в совершенно другом плане и претворяет это в вино. Так житейская история о беспутной гимназистке претворена здесь в легкое дыхание бунинского рассказа.

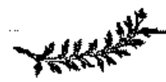
Это нетрудно подтвердить совершенно наглядными объективными и бесспорными указаниями, ссылками на самый рассказ. Возьмем основной прием этой композиции, и мы сейчас же увидим, какой цели отвечает тот первый скачок, который позволяет себе автор, когда он начинает с описания могилы. Это можно пояснить, несколько упрощая дело и низводя сложные чувства к элементарным и простым, приблизительно так: если бы нам была рассказана история жизни Оли Мещерской в хронологическом порядке, от начала к концу, каким необычайным напряжением сопровождалось бы наше узнавание о неожиданном ее убийстве! Поэт создал бы то особенное напряжение, ту запруду нашего интереса, какую немецкие психологи, как Липпс, назвали законом психологической запруды, а теоретики литературы называют Spannung. Этот закон и этот термин означают только то, что если какое-нибудь психо-



логическое движение наталкивается на препятствие, то напряжение наше начинает повышаться именно в том месте, где мы встретили препятствие, и вот это напряжение нашего интереса, которое каждый эпизод рассказа натягивает и направляет на последующее разрешение, конечно, переполнило бы наш рассказ. Он весь был бы исполнен невыразимого напряжения.

Мы узнали бы приблизительно в таком порядке: как Оля Мещерская завлекла офицера, как вступила с ним в связь, как перипетии этой связи сменяли одна другую, как она клялась в любви и говорила о браке, как она потом начинала издеваться над ним; мы пережили бы вместе с героями и всю сцену на вокзале, и ее последнее разрешение, и мы, конечно, с напряжением и тревогой остались бы следить за ней те короткие минуты, когда офицер с ее дневником в руках, прочитавши запись о Малютине, вышел на платформу и неожиданно застрелил ее. Такое впечатление произвело бы это событие в диспозиции рассказа; оно составляет истинный кульминационный пункт всего повествования, и вокруг него расположено все остальное действие. Но если с самого начала автор ставит нас перед могилой и если мы все время узнаем историю уже мертвой жизни, если дальше мы уже знаем, что она была убита, и только после этого узнаем, как это произошло, — для нас становится понятным, что эта композиция несет в себе разрешение того напряжения, которое присуще этим событиям, взятым сами по себе; и что мы читаем сцену убийства и сцену записи в дневнике уже с совершенно другим чувством, чем мы сделали бы это, если бы события развертывались перед нами по прямой линии. И так, шаг за шагом, переходя от одного эпизода к другому, от одной фразы к другой, можно было бы показать, что они подобраны и сцеплены таким образом, что все заключенное в них напряжение, все тяжелое и мутное чувство разрешено, высвобождено, сообщено тогда и в такой связи, что это производит совершенно не то впечатление, какое оно произвело бы, взятое в естественном сцеплении событий.

Можно, следя за структурой формы, обозначенной в нашей схеме, шаг за шагом показать, что все искусные прыжки рассказа имеют в конечном счете одну цель — по-



гасить, уничтожить то непосредственное впечатление, которое исходит на нас от этих событий, и превратить, претворить его в какое-то другое, совершенно обратное и противоположное первому.

Этот закон уничтожения формой содержания можно очень легко иллюстрировать даже на построении отдельных сцен, отдельных эпизодов, отдельных ситуаций. Вот, например, в каком удивительном сцеплении узнаем мы об убийстве Оли Мещерской. Мы уже были вместе с автором на ее могиле, мы только что узнали из разговора с начальницей о ее падении, только что была названа первый раз фамилия Малютина, — «а через месяц после этого разговора казачий офицер, некрасивый и плебейского вида, не имевший ровно ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская, застрелил ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа, только что прибывшей с поездом». Стоит приглядеться к структуре одной только этой фразы, для того чтобы открыть решительно всю телеологию стиля этого рассказа. Обратите внимание на то, как затеряно самое главное слово в нагромождении обставивших его со всех сторон описаний, как будто посторонних, второстепенных и неважных; как затеривается слово «застрелил», самое страшное и жуткое слово всего рассказа, а не только этой фразы, как затеривается оно где-то на склоне между длинным, спокойным, ровным описанием казачьего офицера и описанием платформы, большой толпы народа и только что прибывшего поезда. Мы не ошибемся, если скажем, что самая структура этой фразы заглушает этот страшный выстрел, лишает его силы и превращает в какой-то почти мимический знак, в какое-то едва заметное движение мыслей, когда вся эмоциональная окраска этого события погашена, оттеснена, уничтожена. Или обратите внимание на то, как мы узнаем в первый раз о падении Оли Мещерской: в уютном кабинете начальницы, где пахнет свежими ландышами и теплом блестящей голландки, среди выговора о дорогих туфельках и прическе. И опять страшное или, как говорит сам автор, «невероятное, ошеломившее начальницу признание» описывается так: «И тут Мещерская, не теряя простоты и спокойствия, вдруг вежливо перебила ее:



— Простите, madame, вы ошибаетесь: я женщина. И виноват в этом — знаете кто? Друг и сосед папы, а ваш брат, Алексей Михайлович Малютин. Это случилось прошлым летом, в деревне...»

Выстрел рассказан как маленькая деталь описания только что прибывшего поезда, здесь — ошеломляющее признание сообщено как маленькая деталь разговора о туфельках и о прическе; и самая эта обстоятельность — «друг и сосед папы, а ваш брат, Алексей Михайлович Малютин», — конечно, не имеет другого значения, как погасить, уничтожить ошеломленность и невероятность этого признания. И вместе с тем автор сейчас же подчеркивает и другую, реальную сторону и выстрела и признания. И в самой сцене на кладбище автор опять называет настоящими словами жизненный смысл событий и рассказывает об изумлении классной дамы, которая никак не может понять, «как совместить с этим чистым взглядом то *ужасное*, что соединено теперь с именем Оли Мещерской?» Это *ужасное*, что соединено с именем Оли Мещерской, дано в рассказе все время, шаг за шагом, его ужасность не преуменьшена нисколько, но самого впечатления ужасного рассказ не производит на нас, это ужасное переживается нами в каком-то совсем другом чувстве, и самый этот рассказ об ужасном почему-то носит странное название легкого дыхания, и почему-то все пронизано дыханием холодной и тонкой весны.

Остановимся на названии: название дается рассказу, конечно, не зря, оно несет в себе раскрытие самой важной темы, оно намечает ту доминанту, которая определяет собой все построение рассказа. Это понятие, введенное в эстетику Христиансеном, оказывается глубоко плодотворным, и без него решительно нельзя обойтись при анализе какой-нибудь вещи. В самом деле, всякий рассказ, картина, стихотворение есть, конечно, сложное целое, составленное из различных совершенно элементов, организованных в различной степени, в различной иерархии подчинений и связи; и в этом сложном целом всегда оказывается некоторый доминирующий и господствующий момент, который определяет собой построение всего остального рассказа, смысл и название каждой его части. И вот такой доминантой нашего рассказа и является, конечно, «легкое дыхание». Оно

является, однако, к самому концу рассказа в виде воспоминания классной дамы о прошлом, о подслушанном ею когда-то разговоре Оли Мещерской с ее подругой. Этот разговор о женской красоте, рассказанный в полукомическом стиле «старинных смешных книг», служит тем pointe всей новеллы, той катастрофой, в которой раскрывается ее истинный смысл. Во всей этой красоте самое важное место «старинная смешная книга» отводит «легкому дыханию». «Легкое дыхание! А ведь оно у меня есть, — ты послушай, как я вздыхаю, — ведь, правда, есть?» Мы как будто слышим самый вздох, и в этом комически звучащем и в смешном стиле написанном рассказе мы вдруг обнаруживаем совершенно другой его смысл, читая заключительные катастрофические слова автора: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре...» Эти слова как бы замыкают круг, сводя конец к началу.

Как много иногда может значить и каким большим смыслом может дышать маленькое слово в художественно построенной фразе. Таким словом в этой фразе, носящим в себе всю катастрофу рассказа, является слово *«это»* легкое дыхание. *Это:* речь идет о том вздохе, который только что назван, о том легком дыхании, которое Оля Мещерская просила свою подругу послушать; и дальше опять катастрофические слова: «...в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре...» Эти три слова совершенно конкретизируют и объединяют всю мысль рассказа, который начинается с описания облачного неба и холодного весеннего ветра. Автор как бы говорит заключительными словами, резюмируя весь рассказ, что все то, что произошло, все то, что составляло жизнь, любовь, убийство, смерть Оли Мещерской, — все это в сущности есть только одно событие, — *это* легкое дыхание снова рассеялось в мире, в *этом* облачном небе, в *этом* холодном весеннем ветре. И все прежде данные автором описания могилы, и апрельской погоды, и серых дней, и холодного ветра — все это вдруг объединяется, как бы собирается в одну точку, включается и вводится в рассказ: рассказ получает вдруг новый смысл и новое выразительное значение — это не просто русский уездный пейзаж, это не просто просторное уездное кладби-



ще, это не просто звон ветра в фарфоровом венке, — это все рассеянное в мире легкое дыхание, которое в житейском своем значении есть все тот же выстрел, все тот же Малютин, все то ужасное, что соединено с именем Оли Мещерской. Недаром pointe характеризуют теоретики как окончание на неустойчивом моменте или окончание в музыке на доминанте. Этот рассказ в самом конце, когда мы узнали уже обо всем, когда вся история жизни и смерти Оли Мещерской прошла перед нами, когда мы уже знаем все то, что может нас интересовать, о классной даме, вдруг с неожи*данной остротой бросает на все выслушанное нами совер*шенно новый свет, и этот прыжок, который делает новелла, перескакивая от могилы к этому рассказу о легком дыхании, есть решительный для композиции целого скачок, который вдруг освещает все это целое с совершенно новой для нас стороны.

И заключительная фраза, которую мы назвали выше катастрофической, разрешает это неустойчивое окончание на доминанте — это неожиданное смешное признание о легком дыхании и сводит воедино оба плана рассказа. И здесь автор нисколько не затемняет действительность и не сливает ее с выдумкой. То, что Оля Мещерская рассказывает своей подруге, смешно в самом точном смысле этого слова, и когда она пересказывает книгу: «...ну, конечно, черные, кипящие смолой глаза, ей-богу, так и написано: кипящие смолой! — черные, как ночь, ресницы...» и т. д., все это просто и точно смешно. И этот реальный настоя*щий воздух — «послушай, как я вздыхаю» — тоже, по*скольку он принадлежит к действительности, просто смешная деталь этого странного разговора. Но он же, взятый в другом контексте, сейчас же помогает автору объединить все разрозненные части его рассказа, и в катастрофических строчках вдруг с необычайной сжатостью перед нами пробегает весь рассказ от *этого* легкого вздоха и до *этого* холодного весеннего ветра на могиле, и мы действительно убеждаемся, что это рассказ о легком дыхании.

Можно было подробно показать, что автор пользуется целым рядом вспомогательных средств, которые служат все той же цели. Мы указали только на один наиболее заметный и ясный прием художественного оформления, именно



на сюжетную композицию; но разумеется, в той переработке впечатления, идущего на нас от событий, в которой, мы думаем, заключается самая сущность действия на нас искусства, играет роль не только сюжетная композиция, но и целый ряд других моментов. В том, как автор рассказывает эти события, каким языком, каким тоном, как выбирает слова, как строит фразы, описывает ли он сцены или дает краткое изложение их итогов, приводит ли он непосредственно дневники или диалоги своих героев или просто знакомит нас с протекшим событием, — во всем этом сказывается тоже художественная разработка темы, которая имеет одинаковое значение с указанным и разобранным нами приемом.

В частности, величайшее значение имеет самый выбор фактов. Мы исходили для удобства рассуждения из того, что противопоставляли диспозицию композиции, как момент естественный — моменту искусственному, забывая, что самая диспозиция, т. е. выбор подлежащих оформлению фактов, есть уже творческий акт. В жизни Оли Мещерской была тысяча событий, тысяча разговоров, связь с офицером заключала в себе десятки перипетий, в ее гимназических увлечениях был не один Шеншин, она не единственный раз начальнице проговорилась о Малютине, но автор почему-то выбрал эти эпизоды, отбросив тысячи остальных, и уже в этом акте выбора, отбора, отсеивания ненужного сказался, конечно, творческий акт. Точно так же как художник, рисуя дерево, не выписывает вовсе, да и не может выписать, каждого листочка в отдельности, а дает то общее, суммарное впечатление пятна, то несколько отдельных листов, точно так же и писатель, отбирая только нужные для него черты событий, сильнейшим образом перерабатывает и перестраивает жизненный материал. И, в сущности говоря, мы начинаем выходить за пределы этого отбора, когда начинаем распространять на этот материал наши жизненные оценки.

Блок прекрасно выразил это правило творчества в своей поэме, когда противопоставил, с одной стороны,

Жизнь — без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай...

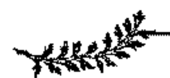
а с другой:



Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.

В частности, особенного внимания заслуживает обычно организация самой речи писателя, его языка, строй, ритм, мелодика рассказа. В той необычайно спокойной, полновесной классической фразе, в которую Бунин развертывает свою новеллу, конечно, заключены все необходимые для художественного претворения темы элементы и силы. Нам впоследствии придется говорить о том первостепенно важном значении, которое оказывает строй речи писателя на наше дыхание. Мы произвели целый ряд экспериментальных записей нашего дыхания во время чтения отрывков прозаических и поэтических, имеющих разный ритмический строй, в частности, нами записано полностью дыхание во время чтения этого рассказа. Блонский[125] совершенно верно говорит, что, в сущности, мы чувствуем так, как мы дышим, и чрезвычайно показательным для эмоционального действия каждого произведения является та система дыхания, которая ему соответствует. Заставляя нас тратить дыхание скупо, мелкими порциями, задерживать его, автор легко создает общий эмоциональный фон для нашей реакции, фон тоскливо затаенного настроения. Наоборот, заставляя нас как бы выплеснуть разом весь находящийся в легких воздух и энергично вновь пополнить этот запас, поэт создает совершенно иной эмоциональный фон для нашей эстетической реакции.

Мы отдельно будем еще иметь случай говорить о том значении, которое мы придаем этим записям дыхательной кривой, и чему эти записи учат. Но нам кажется уместным и многозначительным тот факт, что самое дыхание наше во время чтения этого рассказа, как показывает пневмографическая запись, есть *легкое* дыхание, что мы читаем об убийстве, о смерти, о мути, о всем ужасном, что соединилось с именем Оли Мещерской, но мы в это время дышим так, точно мы воспринимаем не ужасное, а точно каждая новая фраза несет в себе освещение и разрешение от этого ужасного. И вместо мучительного напряжения мы испытываем почти болезненную легкость. Этим намечается, во всяком случае, то аффективное противоречие, то столкновение двух



противоположных чувств, которое, видимо, составляет удивительный психологический закон художественной новеллы. Я говорю — удивительный, потому что всей традиционной эстетикой мы подготовлены к прямо противоположному пониманию искусства: в течение столетий эстетики твердят о гармонии формы и содержания, о том, что форма иллюстрирует, дополняет, аккомпанирует содержание, и вдруг мы обнаруживаем, что это есть величайшее заблуждение, что форма воюет с содержанием, борется с ним, преодолевает его и что в этом диалектическом противоречии содержания и формы как будто заключается истинный психологический смысл нашей эстетической реакции. В самом деле, нам казалось, что, желая изобразить легкое дыхание, Бунин должен был выбрать самое лирическое, самое безмятежное, самое прозрачное, что только можно найти в житейских событиях, происшествиях и характерах. Почему он не рассказал нам о прозрачной, как воздух, какой-нибудь первой любви, чистой и незатемненной? Почему он выбрал самое ужасное, грубое, тяжелое и мутное, когда он захотел развить тему о легком дыхании?

Мы приходим как будто к тому, что в художественном произведении всегда заложено некоторое противоречие, некоторое внутреннее несоответствие между материалом и формой, что автор подбирает как бы нарочно трудный, сопротивляющийся материал, такой, который оказывает сопротивление своими свойствами всем стараниям автора сказать то, что он сказать хочет. И чем непреодолимее, упорнее и враждебнее самый материал, тем как будто оказывается он для автора более пригодным. И то формальное, которое автор придает этому материалу, направлено не на то, чтобы вскрыть свойства, заложенные в самом материале, раскрыть жизнь русской гимназистки до конца во всей ее типичности и глубине, проанализировать и проглядеть события в их настоящей сущности, а как раз в обратную сторону: к тому, чтобы преодолеть эти свойства, к тому, чтобы заставить ужасное говорить на языке легкого дыхания, и к тому, чтобы житейскую муть заставить звенеть и звенеть, как холодный весенний ветер.

Глава VIII

ТРАГЕДИЯ О ГАМЛЕТЕ, ПРИНЦЕ ДАТСКОМ

Трагедию о Гамлете все единогласно считают загадочной. Всем кажется, что она отличается от остальных трагедий самого Шекспира и других авторов прежде всего тем, что в ней ход действия развернут так, что непременно вызывает некоторое непонимание и удивление зрителя. Поэтому исследования и критические работы об этой пьесе носят почти всегда характер толкований, и все они строятся по одному образцу — пытаются разгадать загаданную Шекспиром загадку. Загадку эту можно формулировать так: почему Гамлет, который должен убить короля сейчас же после разговора с тенью, никак не может этого сделать и вся трагедия наполнена историей его бездействия? Для разрешения этой загадки, которая действительно встает перед умом всякого читателя, потому что Шекспир в пьесе не дал прямого и ясного объяснения медлительности Гамлета, критики ищут причины этой медлительности в двух вещах: в характере и переживаниях самого Гамлета или в объективных условиях. Первая группа критиков сводит проблему к характеру Гамлета и старается показать, что Гамлет не мстит сразу либо потому, что его нравственные чувства противятся акту мести, либо потому, что он нерешителен и безволен по самой своей природе, либо потому, как указывал Гёте, что слишком большое дело возложено на слишком слабые плечи. И так как ни одно из этих толкований не объясняет до конца трагедии, то можно сказать с уверенностью, что никакого научного значения все эти толкования не имеют, поскольку с равным правом может быть защищаемо и совершенно обратное каждому из них. Противоположного рода исследователи относятся доверчиво и наивно к художественному произведению и пытаются понять медлительность Гамлета из склада его душевной жизни, точно это живой и настоящий человек, и в общем их аргументы почти всегда суть аргументы от жизни и от значения челове-

ческой природы, но не от художественного построения пьесы. Критики эти доходят до утверждений, что целью Шекспира и было показать безвольного человека и развернуть трагедию, возникающую в душе человека, который призван к совершению великого дела, но у которого нет для этого нужных сил. Они понимали «Гамлета» большей частью как трагедию бессилия и безволия, не считаясь совершенно с целым рядом сцен, которые рисуют в Гамлете черты совершенно противоположного характера и показывают, что Гамлет человек исключительной решимости, смелости, отваги, что он нисколько не колеблется из нравственных соображений и т. п.

Другая группа критиков искала причину медлительности Гамлета в тех объективных препятствиях, которые лежат на пути осуществления поставленной перед ним цели. Они указывали на то, что король и придворные оказывают очень сильное противодействие Гамлету, что Гамлет не убивает короля сразу, потому что не может его убить. Эта группа критиков, идущая по следам Вердера, утверждает, что задачей Гамлета было вовсе не убить короля, а разоблачить его, доказать всем его виновность и только после этого покарать. Доводов можно найти много для защиты такого мнения, но столь же большое количество доводов, взятых из трагедии, легко опровергают и это мнение. Эти критики не замечают двух основных вещей, которые заставляют их жестоко заблуждаться: их первая ошибка сводится к тому, что такой формулировки задачи, стоящей перед Гамлетом, мы нигде в трагедии ни прямо, ни косвенно не находим. Эти критики присочиняют за Шекспира новые усложняющие дело задачи и опять-таки пользуются доводами от здравого смысла и житейской правдоподобности больше, чем эстетики трагического. Их вторая ошибка в том, что они пропускают мимо глаз огромное количество сцен и монологов, из которых для нас совершенно ясным становится, что Гамлет сам сознает субъективный характер своей медлительности, что он не понимает, что заставляет его медлить, что он приводит несколько совершенно различных причин для этого и что ни одна из них не может выдержать тягости служить подпорой для объяснения всего действия.



И та и другая группы критиков согласны в том, что эта трагедия в высокой степени загадочна, и уже одно это признание совершенно лишает силы убедительности все их доводы.

Ведь если их соображения правильны, то следовало бы ожидать, что никакой загадки в трагедии не будет. Какая же загадочность, если Шекспир заведомо хочет изобразить колеблющегося и нерешительного человека. Ведь мы тогда с самого начала видели бы и понимали, что имеем медлительность вследствие колебания. Плоха была бы пьеса на тему о безволии, если бы самое это безволие скрывалось в ней под загадкой и если правы были бы критики второго направления, что трудность заключается во внешних препятствиях; тогда надо было бы сказать, что Гамлет — это какая-то драматургическая ошибка Шекспира, потому что эту борьбу с внешними препятствиями, которая составляет истинный смысл трагедии, Шекспир не сумел представить отчетливо и ясно и она тоже скрывается под загадкой. Критики пытаются разрешить загадку Гамлета, привнося нечто со стороны, извне, какие-нибудь соображения и мысли, которые не даны в самой трагедии, и подходят к этой трагедии, как к казусному случаю жизни, который непременно должен быть растолкован в плане здравого смысла. По прекрасному выражению Берне[126], на картину наброшен флер, мы пытаемся поднять этот флер, чтобы разглядеть картину; оказывается, что флер нарисован на самой картине. И это совершенно верно. Очень легко показать, что загадка нарисована в самой трагедии, что трагедия умышленно построена как загадка, что ее надо осмыслить и понять как загадку, не поддающуюся логическому растолкованию, и если критики хотят снять загадку с трагедии, то они лишают самую трагедию ее существенной части.

Остановимся на самой загадочности пьесы. Критика почти в один голос, несмотря на все различие мнений, отмечает эту темноту и непостижимость, непонятность пьесы. Гесснер говорит, что «Гамлет» — трагедия масок. Мы стоим перед Гамлетом и его трагедией, как излагает это мнение Куно Фишер[127], как бы перед завесой. Мы все думаем, что за ней находится какой-то образ, но под конец убеждаемся, что этот образ не что иное, как сама завеса. По словам



Берне, Гамлет — это нечто несообразное, хуже, чем смерть, еще не рожденное. Гёте говорил о мрачной проблеме по поводу этой трагедии. Шлегель[128] приравнивал ее к иррациональному уравнению, Баумгардт говорит о сложности фабулы, которая содержит длинный ряд разнообразных и неожиданных событий. «Трагедия «Гамлет» действительно похожа на лабиринт», — соглашается Куно Фишер. «В «Гамлете», — говорит Г. Брандес[129], — над пьесой не витает «общий смысл» или идея целого. Определенность не была тем идеалом, который носился перед глазами Шекспира... Здесь немало загадок и противоречий, но притягательная сила пьесы в значительной степени обусловлена самою ее темнотой» (1901, с. 38). Говоря о «темных» книгах, Брандес находит, что такой книгой является «Гамлет»: «Местами в драме открывается как бы пропасть между оболочкой действия и его ядром» (там же, с. 31). «Гамлет остается тайной, — говорит Тен-Бринк, — но тайною неодолимо привлекательной вследствие нашего сознания, что это не искусственно придуманная, а имеющая свой источник в природе вещей тайна» (1898, с. 142). «Но Шекспир создал тайну, — говорит Дауден, — которая осталась для мысли элементом, навсегда возбуждающим ее и никогда не разъяснимым ею вполне.

Нельзя поэтому предполагать, чтобы какая-нибудь *идея* или магическая фраза могла разрешить трудности, представляемые драмой, или вдруг осветить все то, что в ней темно. Неясность присуща произведению искусства, которое имеет в виду не какую-нибудь задачу, но жизнь; а в этой жизни, в этой истории души, которая проходила по суммарной границе между ночною тьмою и дневным светом, есть... много такого, что ускользает от всякого исследования и сбивает его с толку» (1880, с. 131).

Выписки можно было бы продолжить до бесконечности, так как все решительно критики, за небольшим исключением, останавливаются на этом. Хулители Шекспира, как Л. Н. Толстой, Вольтер[130] и другие, говорят то же самое. Вольтер в предисловии к трагедии «Семирамида» говорит, что «ход событий в трагедии «Гамлет» представляет из себя величайшую путаницу». Рюмелин говорит, что «пьеса в целом непонятна» (1866, S. 74—97).



Но вся эта критика видит в темноте оболочку, за которой скрывается ядро, завесу, за которой скрывается образ, флер, который скрывает от наших глаз картину. Совершенно непонятно, почему, если «Гамлет» Шекспира есть действительно то, что говорят о нем критики, он окружен такой таинственностью и непонятностью. И надо сказать, что эта таинственность часто бесконечно преувеличивается и еще чаще основывается просто на недоразумениях. К такого рода недоразумениям следует отнести мнение Мережковского, который говорит: «Гамлету тень отца является в обстановке торжественной, романтической, при ударах грома и землетрясении... Тень отца говорит Гамлету о загробных тайнах, о боге, о мести и крови» (1914, с. 141). Где, кроме оперного либретто, можно вычитать это, остается совершенно непонятным. Нечего и прибавлять, что ничего подобного в настоящем «Гамлете» не существует.

Итак, мы можем отбросить всю ту критику, которая пытается отделить загадочность от самой трагедии, снять флер с картины. Однако любопытно посмотреть, как отзывается такая критика о загадочности характера и поведения Гамлета. Берне говорит: «Шекспир — король, не подчиненный правилу. Будь он, как и всякий другой, можно было бы сказать: Гамлет — лирический характер, противоречащий всякой драматической обработке» (1899а, с. 404). То же несоответствие отмечает Брандес. Он говорит: «...не надо забывать, что этот драматический феномен, герой, который не действует, до известной степени требовался самою техникой этой драмы. Если бы Гамлет убил короля тотчас по получении откровения духа, пьеса должна была бы ограничиться одним только актом. Поэтому положительно было необходимо дать возникнуть замедлениям» (1901, с. 37).

Но если бы это было так, то это означало бы просто, что сюжет не годится для трагедии и что Шекспир искусственно замедляет такое действие, которое могло бы быть окончено сразу, и что он вводит лишние четыре акта в такую пьесу, которая могла бы прекрасно уместиться в одном-единственном. То же отмечает Монтегю[131], который дает прекрасную формулу: «Бездействие и представляет действие первых трех актов». Близко очень к тому же пониманию



подходит Бекк. Все он объясняет из противоречия фабулы пьесы и характера героя. Фабула, ход действия, принадлежит хронике, куда влил сюжет Шекспир, а характер Гамлета — Шекспиру. Между тем и другим есть непримиримое противоречие. «Шекспир не был полным хозяином своей пьесы и не распоряжался вполне свободно ее отдельными частями» — это делает хроника. Но в этом все дело, и это так просто и верно, что нам незачем искать каких-либо других объяснений по сторонам. Тем самым мы переходим к новой группе критиков, которая ищет разгадки Гамлета либо в условиях драматургической техники, как это грубо выразил Брандес, либо в историко-литературных корнях, на которых эта трагедия взросла. Но совершенно очевидно, что в таком случае это означало бы, что правила техники победили способности писателя или исторический характер сюжета перевесил возможности его художественной обработки. В том и другом случае «Гамлет» означал бы ошибку Шекспира, который не сумел выбрать подходящий сюжет для своей трагедии, и совершенно прав с этой точки зрения Жуковский, когда говорит, что шедевр Шекспира «Гамлет» кажется ему чудовищем. Он не понимает его смысла. Те, которые находят так много в Гамлете, доказывают более собственное богатство мысли и воображения, нежели превосходство Гамлета. Он не может поверить, чтобы Шекспир, сочиняя свою трагедию, думал все то, что Тик[132] и Шлегель думали, читая ее: они видят в ней и в ее разительных странностях всю жизнь человеческую с ее непонятными загадками.

Того же мнения был Гончаров, который утверждал, что Гамлета нельзя сыграть. Однако было бы ошибкой считать, что разъяснения историко-литературные и формальные, которые ищут причин гамлетовской медлительности в технических или в исторических обстоятельствах, непременно клонились к выводу, что Шекспир написал плохую пьесу.

Целый ряд исследователей указывает и на положительный эстетический смысл, который заключался в использовании этой необходимой медлительности. Так, Волькенштейн[133] защищает мнение, противоположное мнению Гейне, Берне, Тургенева и других, которые полагают, что Гамлет сам по себе существо безвольное. Мнение этих по-

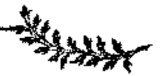


следних прекрасно выразил Геббель, утверждавший, что Гамлет — падаль уже до начала трагедии. Зримы лишь розы и шипы, которые из этой падали вырастают. Волькенштейн полагает, что истинная природа драматического произведения, и в частности трагедии, заключается в необычайном напряжении страстей и что она всегда основана на внутренней силе героя. Поэтому он полагает, что взгляд на Гамлета как на слабовольного человека «покоится... на той слепой доверчивости к словесному материалу, которой отличалась иногда самая глубокомысленная литературная критика... Драматическому герою нельзя верить на слово, надо проверить, *как он действует.* А *действует Гамлет* более чем энергично, он один ведет длительную и кровавую борьбу с королем, со всем датским двором. В своем трагическом стремлении к восстановлению справедливости он трижды решительно нападает на короля: в первый раз он убивает Полония, во второй раз короля спасает его молитва, в третий раз — в конце трагедии — Гамлет короля убивает. Гамлет с великолепной изобретательностью инсценирует «мышеловку» — спектакль, — проверяя показания тени; Гамлет ловко устраняет со своего пути Розенкранца и Гильденстерна. Поистине он ведет титаническую борьбу... Гибкому и сильному характеру Гамлета соответствует его физическая природа: Лаэрт — лучший фехтовальщик Франции, а Гамлет его побеждает, оказывается более ловким бойцом (как этому противоречит указание Тургенева на его физическую рыхлость!). Герой трагедии есть maximum воли... и мы не ощущали бы трагедийного эффекта от «Гамлета», если бы герой был нерешителен и слаб» (В. Волькенштейн, 1923, с. 137, 138). Любопытно в этом мнении вовсе не то, что в нем указаны черты, отличающие силу и смелость Гамлета. Это делалось много раз, как много раз подчеркивались и те препятствия, которые перед Гамлетом встают. Замечательно в этом мнении то, что оно по-новому толкует весь тот материал трагедии, который говорит о безволии Гамлета. Волькенштейн рассматривает все те монологи, в которых Гамлет укоряет себя в недостаточной решительности, как самоподхлестывание воли, и говорит, что меньше всего они свидетельствуют о его слабости, если угодно — напротив.



Таким образом, согласно этому взгляду выходит, что все самообвинения Гамлета в безволии служат лишним доказательством его чрезвычайной волевой силы. Ведя титаническую борьбу, проявляя максимум силы и энергии, он все же недоволен сам собой, требует от самого себя еще большего, и, таким образом, толкование это спасает положение, показывая, что противоречие введено в драму не зря и что это противоречие только кажущееся. Слова о безволии надо понимать как сильнейшее доказательство воли. Однако и *эта попытка не решает дела. В самом деле она дает только* видимое решение вопроса и повторяет, в сущности, старую точку зрения на характер Гамлета, но по существу она не выясняет, почему Гамлет медлит, почему он не убивает, как этого требует Брандес, короля в первом акте сейчас же после сообщения тени, и почему трагедия не заканчивается вместе с концом первого акта.

При таком взгляде волей-неволей надо примкнуть к тому направлению, которое идет от Вердера и которое указывает на внешние препятствия как на истинную причину медлительности Гамлета. Но это значит ясно вступить в противоречие с прямым смыслом пьесы. Гамлет ведет титаническую борьбу — с этим еще можно согласиться, если исходить из характера самого Гамлета. Допустим, что в нем действительно заключены большие силы. Но с кем ведет он эту борьбу, против кого она направлена, в чем она выражается? И как только вы поставите этот вопрос, вы сейчас же обнаружите ничтожество противников Гамлета, ничтожество удерживающих его от убийства причин, слепую его податливость направленным против него козням. В самом деле, сам критик отмечает, что короля спасает молитва, но разве есть указания в трагедии на то, что Гамлет является человеком глубоко религиозным и что эта причина принадлежит к душевным движениям большой силы? Напротив, она всплывает совершенно случайно и кажется как бы непонятной для нас. Если вместо короля он убивает Полония, благодаря простой случайности, значит, его решимость созрела сейчас же после спектакля. Спрашивается: почему же его меч обрушивается на короля только в самом конце трагедии? *Наконец, как ни планомерна, случайна*, эпизодична, огра-



ничена всякий раз местным смыслом та борьба, которую он ведет, — большей частью это парирование направленных на него ударов, но не нападение. И убийство Гильденстерна и все прочее есть только самозащита, и, конечно же, мы не можем назвать титанической борьбой такую самозащиту человека. Мы будем еще иметь случай указать, что все три раза, когда Гамлет пытается убить короля, на которые ссылается всегда Волькенштейн, что именно они указывают как раз на обратное тому, что видит в них критик.

Так же мало дает разъяснений и близко примыкающая по смыслу к этому толкованию постановка «Гамлета» во 2-м Московском Художественном театре. Здесь на практике попытались осуществить то, с чем мы ознакомились только что в теории. Постановщики исходили из столкновения двух типов человеческой природы и развития их борьбы друг с другом. «Один из них протестующий, героический, борющийся за утверждение того, что составляет его жизнь. Это наш Гамлет. Для того чтобы ярче выявить и подчеркнуть его довлеющее значение, нам пришлось сильно сократить текст трагедии, выкинуть из него все то, что могло бы задержать окончательно вихревое... Уже с середины второго акта он берет в руки меч и не выпускает его до конца трагедии; активность Гамлета мы подчеркнули также и сгущением тех препятствий, которые встречаются на пути Гамлета. Отсюда трактовка короля и присных. Король Клавдий олицетворяет все то, что препятствует героическому Гамлету... И наш Гамлет постоянно пребывает в стихийной и страстной борьбе против всего, что олицетворяет собою короля... Для того чтобы сгустить краски, нам казалось необходимым перенести действие Гамлета в средневековье»*.

Так говорят режиссеры этой пьесы в художественном манифесте, который они по поводу этой постановки выпустили. И со всей откровенностью они указывают на то, что им для сценического воплощения, для понимания трагедии пришлось проделать над пьесой три операции: первое — выбросить из нее все то, что мешает этому пониманию; вто-

* По-видимому, имеется в виду следующая работа: *Смышляев В. С., Татаринов В. Н., Чебан А. И.* О постановке «Гамлета». Программа спектакля «Гамлет». М., 1925. (*Прим. ред.*)



рое — сгустить те препятствия, которые противостоят Гамлету, и третье — сгустить краски и перенести действие Гамлета в средние века, в то время как все видят в этой пьесе олицетворение Ренессанса. Совершенно понятно, что после таких трех операций может удаться всякое толкование, но столь же ясно, что эти три операции превращают трагедию в нечто совершенно противоположное тому, как она написана. И то обстоятельство, что для проведения в жизнь такого понимания потребовались такие радикальные операции над пьесой, лучшим образом доказывает колоссальное расхождение, которое существует между истинным смыслом истории и между смыслом, истолкованным таким образом. В виде иллюстрации колоссального противоречия пьесы, в которое впадает театр, достаточно сослаться на то, что король, играющий на самом деле в пьесе очень скромную роль, при таком понимании превращается в героическую противоположность самого Гамлета. Если Гамлет есть максимум воли героической, светлой — ее один полюс, то король есть максимум воли антигероической, темной — другой ее полюс. Свести роль короля к олицетворению всего темного начала жизни — для этого нужно было бы, по существу дела, написать новую трагедию с совершенно противоположными задачами, чем те, которые стояли перед Шекспиром.

Гораздо ближе к истине подходят те толкования Гамлетовой медлительности, которые исходят тоже из формальных соображений и действительно проливают очень много света на решение этой загадки, но которые сделаны без всяких операций над текстом трагедии. К таким попыткам относится, например, попытка уяснить некоторые особенности построения «Гамлета», исходя из техники и конструкции шекспировской сцены, зависимость от которой ни в каком случае нельзя отрицать и изучение которой глубочайшим образом необходимо для правильного понимания и анализа трагедии. Такое значение, например, имеет установленный Прельсом закон временной непрерывности в шекспировской драме, который требовал от зрителя и от автора совершенно другой сценической условности, чем техника нашей современной сцены. У нас пьеса разделена



на акты; каждый акт условно обозначает только тот краткий промежуток времени, который занимают изображенные в нем события. Длительные события и их перемены происходят между актами, о них зритель узнает впоследствии. Акт может быть отделен от другого акта промежутком в несколько лет. Все это требует одних приемов письма.

Совершенно иначе обстояло дело во времена Шекспира, когда действие длилось непрерывно, когда пьеса, видимо, не распадалась на акты и исполнение ее не прерывалось антрактами и все совершалось перед глазами зрителя. Совершенно понятно, что такая важная эстетическая условность имела колоссальное композиционное значение для всякой структуры пьесы, и мы многое можем уяснить себе, если познакомимся с техникой и эстетикой современной Шекспиру сцены. Однако, когда мы переходим границы и начинаем думать, что с установлением технической необходимости какого-нибудь приема мы тем самым разрешили уже задачу, мы впадаем в глубокую ошибку. Необходимо показать, в какой мере каждый прием был обусловлен техникой тогдашней сцены. Необходимо — но далеко не достаточно. Надо еще показать психологическое значение этого приема, почему из множества аналогичных приемов Шекспир выбрал именно этот, потому что нельзя же допустить, что какие-нибудь приемы объяснялись исключительно и всецело их технической необходимостью, потому что это означало бы допустить власть голой техники в искусстве. На самом деле техника, конечно, безусловно определяет конструкцию пьесы, но в пределах технических возможностей каждый технический прием и факт как бы возводится в достоинство эстетического факта. Вот простой пример. Сильверсван говорит: «На поэта давило определенное устройство сцены. К тому же разряду примеров, подчеркивающих неизбежность удаления действующих лиц со сцены, resp. невозможность заканчивать пьесу или сцену какой-либо труппою, относятся случаи, когда по ходу пьесы на подмостках оказываются трупы: нельзя было заставить их подняться и уйти, и вот, например, в «Гамлете» появляется никому не нужный Фортинбрас с разным народом, в конце концов только затем, чтобы возгласить:



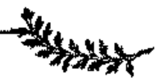

Уберите трупы.
Средь поля битвы мыслимы они,
А здесь не к месту, как следы резни*.

И все уходят и уносят с собой тела.

Читатель без всякого затруднения сможет увеличить число таких примеров, прочитав внимательно хотя бы одного Шекспира» (Театр и сцена эпохи Шекспира, 1918, с. 30). Вот пример совершенно ложного истолкования заключительной сцены в «Гамлете» при помощи одних только технических соображений. Совершенно бесспорно, что, не имея занавеса и развертывая действие на открытой все время перед слушателем сцене, драматург должен был заканчивать пьесу всякий раз так, чтобы кто-нибудь уносил трупы. В этом смысле техника драмы, несомненно, давила на Шекспира. Он непременно должен был заставить унести мертвые тела в заключительной сцене «Гамлета», но он мог сделать это по-разному: их могли бы унести и придворные, находящиеся на сцене, и просто датская гвардия. Из этой технической необходимости мы никогда не можем заключить, что Фортинбрас появляется *только* затем, чтобы унести трупы, и что этот Фортинбрас никому не нужен. Стоит только обратиться к такому, например, толкованию пьесы, которое дает Куно Фишер: он видит одну тему мести воплощенной в трех разных образах — Гамлета, Лаэрта и Фортинбраса, которые все являются мстителями за отцов, — и мы сейчас увидим глубокий художественный смысл в том, что при заключительном появлении Фортинбраса тема эта получает полнейшее свое завершение и что шествие победившего Фортинбраса является глубоко осмысленным там, где лежат трупы двух других мстителей, образ которых все время противопоставлялся этому третьему образу.

Так мы легко находим эстетический смысл технического закона. Нам не раз придется обращаться к помощи такого исследования, и, в частности, установленный Прельсом закон много помогает нам в деле выяснения медлительности Гамлета. Однако это всегда только начало исследования, а не все исследование в целом. Задача будет

* Отрывки из «Гамлета» даются в переводе Б. Пастернака. *(Прим. ред.)*



заключаться всякий раз в том, чтобы, установив техническую необходимость какого-нибудь приема, понять вместе с тем и его эстетическую целесообразность. Иначе вместе с Брандесом нам придется заключить, что техника всецело владеет поэтом, а не поэт — техникой и что Гамлет медлит четыре акта потому, что пьесы писались в пяти, а не в одном акте, и мы никогда не сумеем понять, почему одна и та же техника, которая совершенно одинаково давила на Шекспира и на других писателей, создала одну эстетику в трагедии Шекспира и другую в трагедиях его современников; и даже больше того, почему одна и та же техника совершенно разным образом заставляла Шекспира компоновать «Отелло», «Лира», «Макбета» и «Гамлета». Очевидно, даже в пределах, отводимых поэту его техникой, за ним остается еще все же творческая свобода композиции.

Такой же недостаток ничего не объясняющих открытий находим мы и в тех предпосылках объяснить «Гамлета», исходя из требований художественной формы, которые тоже устанавливают совершенно верные законы, необходимые для понимания трагедии, но совершенно недостаточные для ее объяснения. Вот как мимоходом говорит Эйхенбаум о Гамлете: «На самом деле — не потому задерживается трагедия, что Шиллеру надо разработать психологию медлительности, а как раз наоборот — *потому Валленштейн медлит, что трагедию надо задержать*, а задержание это скрыть. То же самое и в «Гамлете». Недаром существуют прямо противоположные толкования Гамлета как личности — и все посвоему правы, потому что все одинаково ошибаются. Как Гамлет, так и Валленштейн даны в двух необходимых для разработки трагической формы аспектах — как сила движущая и как сила задерживающая. Вместо простого движения вперед по сюжетной схеме — нечто вроде танца с движениями сложными. С психологической точки зрения — почти противоречие... Совершенно верно — потому что психология служит только мотивировкой: герой кажется личностью, а на самом деле — он маска.

Шекспир ввел в трагедию призрак отца и сделал Гамлета философом — мотивировка движения и задержания. Шиллер делает Валленштейна изменником почти против его воли, чтобы создать движение трагедии, и вводит астроло-

гический элемент, которым мотивируется задержание» (Б. М. Эйхенбаум, 1924, с. 81).

Здесь возникает целый ряд недоумений. Согласимся с Эйхенбаумом, что для разработки художественной формы действительно необходимо, чтобы герой одновременно развивал и задерживал действие. Что объяснит нам это в «Гамлете»? Нисколько не больше, чем необходимость убирать трупы в конце действия объяснит нам появление Фортинбраса; именно нисколько не больше, потому что и техника сцены и техника формы, конечно, давят на поэта. Но они давили на Шекспира, равно как и на Шиллера. Спрашивается: почему же один написал Валленштейна, а другой — Гамлета? Почему одинаковая техника и одинаковые требования разработки художественной формы один раз привели к созданию «Макбета», а другой раз — «Гамлета», хотя эти пьесы прямо противоположны в своей композиции? Допустим, что психология героя является только иллюзией зрителя и вводится автором как мотивировка. Но спрашивается: совершенно ли безразлична для трагедии та мотивировка, которую выбирает автор? Случайна ли она? Сама по себе говорит она что-нибудь, или действие трагических законов совершенно одинаково, в какой бы мотивировке, в какой бы конкретной форме они ни проявлялись, подобно тому как верность алгебраической формулы остается совершенно постоянной, какие бы арифметические значения мы в нее ни подставляли?

Так, формализм, который начал с необычайного внимания к конкретной форме, вырождается в чистейшую формалистику, которая к известным алгебраическим схемам сводит отдельные индивидуальные формы. Никто не станет спорить с Шиллером, когда он говорит, что трагический поэт «должен затягивать пытку чувств», но, даже зная этот закон, мы никогда не поймем, почему эта пытка чувств затягивается в «Макбете» при бешеном темпе развития пьесы, а в «Гамлете» при совершенно противоположном. Эйхенбаум полагает, что при помощи этого закона мы совершенно разъяснили Гамлета. Мы знаем, что Шекспир ввел в трагедию призрак отца — это мотивировка движения. Он сделал Гамлета философом — это мотивировка задержания. Шиллер прибег к другим мотивировкам — вместо фи-



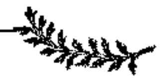
лософии у него астрологический элемент, а вместо призрака — измена. Спрашивается: почему по одной и той же причине мы имеем два совершенно различных следствия? Или мы должны признать, что и причина-то указана здесь ненастоящая, или, вернее сказать, недостаточная, объясняющая не все и не до конца, правильнее сказать, даже не объясняющая самого главного. Вот простейший пример: «Мы очень любим, — говорит Эйхенбаум, — почему-то «психологии и — характеристики». Наивно думаем, что художник пишет для того, чтобы «изображать» психологию или характер. Ломаем голову над вопросом о Гамлете — «хотел ли» Шекспир изобразить в нем медлительность или что-нибудь другое? На самом деле художник ничего такого не изображает, потому что совсем не занят вопросами психологии, да и мы вовсе не для того смотрим «Гамлета», чтобы изучить психологию» (1924, с. 78).

Все это совершенно верно, но следует ли отсюда, что выбор характера и психология героя совершенно безразличны для автора? Это верно, что не для того мы смотрим «Гамлета», чтобы изучить психологию медлительности, но совершенно верно и другое, что если придать Гамлету другой характер, пьеса потеряет весь свой эффект. Художник, конечно, не хотел дать в своей трагедии психологию или характеристику. Но психология и характеристика героя не безразличный, случайный и произвольный момент, а нечто эстетически очень значимое, и истолковывать Гамлета так, как это делает Эйхенбаум в одной и той же фразе, значит просто очень плохо его истолковывать. Сказать, что в «Гамлете» задерживается действие потому, что Гамлет — философ, значит просто на веру принять и повторить мнение тех самых скучных книг и статей, которые опровергает Эйхенбаум. Именно традиционный взгляд на психологию и характеристики утверждает, что Гамлет не убивает короля, потому что он философ. Тот же плоский взгляд полагает, что для того, чтобы понудить Гамлета к действию, необходимо ввести призрак. Но ведь Гамлет мог узнать то же самое и другим способом, и стоит только обратиться к трагедии, для того чтобы увидеть, что действие в ней задерживает не философия Гамлета, а нечто совсем другое.



Кто хочет исследовать Гамлета как психологическую проблему, тот должен вовсе оставить критику. Мы старались выше суммарно показать, как мало она дает верного направления исследователю и как она уводит часто совершенно в сторону. Поэтому исходным пунктом для психологического исследования должно быть стремление избавить Гамлета от тех 11 000 томов комментариев, которые придавили его своей тяжестью и о которых с ужасом говорит Л. Н. Толстой. Надо взять трагедию так, как она есть, посмотреть на то, что она говорит не мудрствующему толкователю, а бесхитростному исследователю, надо взять ее в нерастолкованном виде и взглянуть на нее так, как она есть. Иначе мы рисковали бы обратиться вместо исследования самого сновидения к его толкованию. Такая попытка взглянуть на Гамлета просто нам известна только одна. Она сделана с гениальной смелостью Толстым в его прекраснейшей статье о Шекспире, которая почему-то до сих пор продолжает почитаться неумной и неинтересной. Вот что говорит Толстой: «Но ни на одном из лиц Шекспира так поразительно не заметно его, не скажу неумение, но совершенное равнодушие к приданию характерности своим лицам, как на Гамлете, и ни на одной из пьес Шекспира так поразительно не заметно то слепое поклонение Шекспиру, тот нерассуждающий гипноз, вследствие которого не допускается даже мысли о том, чтобы какое-нибудь произведение Шекспира могло быть не гениальным и чтобы какое-нибудь главное лицо в его драме могло бы не быть изображением нового и глубоко понятого характера.

Шекспир берет очень недурную в своем роде старинную историю... или драму, написанную на эту тему лет 15 прежде его, и пишет на этот сюжет свою драму, вкладывая совершенно некстати (как это и всегда он делает) в уста главного действующего лица все свои казавшиеся ему достойными внимания мысли. Вкладывая же в уста своего героя эти мысли... он нисколько не заботится о том, при каких условиях говорятся эти речи, и, естественно, выходит то, что лицо, высказывающее все эти мысли, делается фонографом Шекспира, лишается всякой характерности, и поступки и речи его не согласуются. В легенде личность Гамлета вполне понятна: он возмущен делом дяди и матери,



хочет отомстить им, но боится, чтобы дядя не убил его так же, как отца, и для этого притворяется сумасшедшим...

Все это понятно и вытекает из характера и положения Гамлета. Но Шекспир, вставляя в уста Гамлета те речи, которые ему хочется высказать, и заставляя его совершать поступки, которые нужны автору для подготовления эффектных сцен, уничтожает все то, что составляет характер Гамлета легенды. Гамлет во все продолжение драмы делает не то, что ему может хотеться, а то, что нужно автору: то ужасается перед тенью отца, то начинает подтрунивать над ней, называя его кротом, то любит Офелию, то дразнит ее и т. п. Нет никакой возможности найти какое-либо объяснение поступкам и речам Гамлета и потому никакой возможности приписать ему какой бы то ни было характер.

Но так как признается, что гениальный Шекспир не может написать ничего плохого, то ученые люди все силы своего ума направляют на то, чтобы найти необычайные красоты в том, что составляет очевидный, режущий глаза, в особенности резко выразившийся в Гамлете, недостаток, состоящий в том, что у главного лица нет никакого характера. И вот глубокомысленные критики объявляют, что в этой драме в лице Гамлета выражен необыкновенно сильно совершенно новый и глубокий характер, состоящий именно в том, что у лица этого нет характера и что в этом-то отсутствии характера и состоит гениальность создания глубокомысленного характера. И, решив это, ученые критики пишут томы за томами, так что восхваления и разъяснения величия и важности изображения характера человека, не имеющего характера, составляют громадные библиотеки. Правда, некоторые из критиков иногда робко высказывают мысль о том, что есть что-то странное в этом лице, что Гамлет есть неразъяснимая загадка, но никто не решается сказать того, что царь голый, что ясно как день, что Шекспир не сумел, да и не хотел придать никакого характера Гамлету и не понимал даже, что это нужно. И ученые критики продолжают исследовать и восхвалять это загадочное произведение...» (1950, т. 35, с. 247—249).

Мы опираемся на это мнение Толстого не потому, чтобы нам казались правильными и исключительно достоверными его конечные выводы. Для всякого читателя ясно, что



Толстой в конце концов судит Шекспира, исходя из внехудожественных моментов, и решающим в его оценке является тот моральный приговор, который он произносит над Шекспиром, мораль которого он считает не совместимой со своими нравственными идеалами. Не забудем, что эта моральная точка зрения привела Толстого к отрицанию не только Шекспира, но и вообще почти всей художественной литературы и что свои же художественные вещи Толстой под конец жизни считал вредными и недостойными произведениями, так что эта моральная точка зрения лежит вообще вне плоскости искусства, она слишком широка и всеобъемлюща, для того чтобы замечать частности, и о ней речи быть не может при психологическом рассмотрении искусства. Но все дело в том, что, для того чтобы сделать эти моральные выводы, Толстой приводит чисто художественные доводы и вот эти доводы кажутся нам столь убедительными, что они действительно разрушают тот нерассуждающий гипноз, который установился по отношению к Шекспиру. Толстой взглянул на Гамлета глазом андерсеновского ребенка и первый решился сказать, что король голый, т. е. что все те достоинства — глубокомыслие, точность характера, проникновение в человеческую психологию и пр. — существуют только в воображении читателя. В этом заявлении, что царь голый, и заключается самая большая заслуга Толстого, который разоблачил не столько Шекспира, сколько совершенно нелепое и ложное о нем представление, тем, что противопоставил ему свое мнение, которое он недаром называет совершенно противоположным тому, какое установилось во всем европейском мире. Таким образом, по дороге к своей моральной цели Толстой разрушил один из жесточайших предрассудков в истории литературы и первый со всей смелостью высказал то, что нашло себе сейчас подтверждение в целом ряде исследований и работ; именно то, что у Шекспира далеко не вся интрига и не весь ход действия достаточно убедительно мотивированы с психологической стороны, что его характеры просто не выдерживают критики и что часто существуют вопиющие и для здравого смысла нелепые несоответствия между характером героя и его поступками.



Так, например, Столь прямо утверждает, что Шекспира в «Гамлете» интересовала больше ситуация, чем характер, и что «Гамлета» надлежит рассматривать как трагедию интриги, в которой решающую роль играет связь и сцепление событий, а не раскрытие характера героя. Такого же мнения придерживается Рюіт. Он полагает, что Шекспир не для того запутывает действие, чтобы осложнить характер Гамлета, а осложняет этот характер, для того чтобы он лучше подошел к полученной им по традиции драматургической концепции фабулы. И эти исследователи далеко не одиноки в своем мнении. Что касается других пьес, то там исследователи называют бесконечное число таких фактов, которые с неопровержимостью свидетельствуют о том, что утверждение Толстого в корне правильно. Мы еще будем иметь случай показать, насколько справедливо мнение Толстого в приложении к таким трагедиям, как «Отелло», «Король Лир» и др., насколько убедительно он показал отсутствие и незначительность характера у Шекспира и насколько он совершенно верно и точно понял эстетическое значение и смысл шекспировского языка.

Сейчас мы берем за отправную точку наших дальнейших рассуждений то совершенно согласное с очевидностью мнение, что Гамлету невозможно приписать никакого характера, что этот характер сложен из самых противоположных черт и что невозможно придумать какого-либо правдоподобного объяснения его речам и поступкам. Однако мы станем спорить с выводами Толстого, который видит в этом сплошной недостаток и чистое неумение Шекспира изображать художественное развитие действия. Толстой не понял или, вернее, не принял эстетики Шекспира и, рассказав его художественные приемы в простом пересказе, перевел их с языка поэзии на язык прозы, взял их вне тех эстетических функций, которые они выполняют в драме, — и в результате получилась, конечно, полная бессмыслица. Но такая же точно бессмыслица получилась бы, если бы мы проделали такую операцию со всяким решительно поэтом и обессмыслили бы его текст сплошным пересказом. Толстой пересказывает сцену за сценой «Короля Лира» и показывает, как нелепо их соединение и взаимная связь. Но если бы такой же точно пересказ учинить над «Анной Карениной», можно

было бы легко привести и толстовский роман к такому же абсурду, и если мы припомним то, что сам Толстой говорил по поводу этого романа, мы сумеем приложить те же самые слова и к «Королю Лиру». Выразить в пересказе мысль романа и трагедии совершенно невозможно, потому что вся суть дела заключается в сцеплении мыслей, а самое это сцепление, как говорит Толстой, составлено не мыслью, а чем-то другим и это что-то другое не может быть передано непосредственно в словах, а может быть передано только непосредственным описанием образов, сцен, положений. Пересказать «Короля Лира» так же нельзя, как нельзя пересказать музыку своими словами, и потому метод пересказа есть наименее убедительный метод художественной критики. *Но еще раз повторяем: эта основная ошибка не* помешала Толстому сделать ряд блестящих открытий, которые на многие годы составят плодотворнейшие проблемы шекспирологии, но которые, конечно, будут освещены совершенно иначе, чем это сделано Толстым. В частности, применительно к Гамлету мы должны вполне согласиться с Толстым, когда он утверждает, что у Гамлета нет характера, но мы вправе спросить дальше: не заключено ли в этом отсутствии характера какое-либо художественное задание, не имеет ли это какого-нибудь смысла и является ли это просто ошибкой? Толстой прав, когда указывает на нелепость довода тех, кто полагает, будто глубина характера заключается в том, что изображен бесхарактерный человек. Но может быть, целью трагедии вообще не является раскрытие характера самого по себе, и, может быть, она вообще равнодушна к изображению характера, а иногда, может быть, она даже сознательно пользуется характером, совершенно не подходящим к событиям для того, чтобы извлечь из этого какой-нибудь особенный художественный эффект?

В дальнейшем нам придется показать, как ложно, в сущности, мнение, что трагедия Шекспира представляет собой трагедию характера. Сейчас же мы примем как допущение, что отсутствие характера может не только проистекать из явного намерения автора, но что оно может быть ему нужно для каких-нибудь совершенно определенных художественных целей, и постараемся раскрыть это на примере «Гамлета». Для этого обратимся к анализу структуры этой трагедии.



Мы сразу замечаем три элемента, из которых мы можем исходить в нашем анализе. Во-первых, те источники, которыми пользовался Шекспир, то первоначальное оформление, которое было придано тому же самому материалу, во-вторых, перед нами фабула и сюжет самой трагедии и, наконец, новое и более сложное художественное образование — действующие лица. Рассмотрим, в каком отношении эти элементы стоят друг к другу в нашей трагедии.

Толстой прав, когда начинает свое рассмотрение со сравнения саги о Гамлете с трагедией Шекспира. В саге все понятно и ясно. Все согласуется друг с другом, и каждый шаг оправдан и психологически и логически. Мы не станем останавливаться на этом, так как это уже достаточно вскрыто рядом исследований и едва ли могла бы возникнуть проблема загадки Гамлета, если бы мы имели дело только с этими древними источниками или со старой драмой о Гамлете, которая существовала до Шекспира. Во всех этих вещах нет решительно ничего загадочного. Уже из этого одного факта мы вправе сделать вывод, совершенно обратный тому, который делает Толстой. Толстой рассуждает так: *в легенде все понятно*, в «Гамлете» все неразумно, — следовательно, Шекспир испортил легенду. Гораздо правильнее был бы как раз обратный ход мысли. В легенде все логично и понятно, Шекспир имел, следовательно, в своих руках уже готовые возможности логической и психологической мотивировки, и если он этот материал обработал в своей трагедии так, что опустил все эти очевидные скрепы, которыми поддерживается легенда, то, *вероятно*, у него был в этом особенный умысел. И мы гораздо охотнее предположим, что Шекспир создал загадочность Гамлета, исходя из каких-то стилистических заданий, чем то, что это вызвано было просто его неумением. Уже это сравнение заставляет нас совершенно иначе поставить проблему о загадке Гамлета; для нас это больше не загадка, которую нужно разрешить, не затруднение, которое должно быть обойдено, а известный художественный прием, который надо осмыслить. Правильнее было бы спрашивать: не почему Гамлет медлит, а зачем Шекспир заставляет Гамлета медлить? Потому что всякий художественный прием познается гораздо больше из его телеологической направленности, из той психологической



функции, которую он исполняет, чем из причинной мотивированности, которая сама по себе может объяснить историку литературный, но никак не эстетический факт. Для того чтобы ответить на этот вопрос, зачем Шекспир заставляет Гамлета медлить, мы должны перейти ко второму сравнению и сопоставить фабулу и сюжет «Гамлета».

Здесь надо сказать, что *в основу сюжетного оформления* положен уже упомянутый выше обязательный закон драматургической композиции той эпохи, так называемый закон временной непрерывности. Он сводится к тому, что действие на сцене текло непрерывно и что, следовательно, пьеса исходила совершенно из другой концепции времени, чем наши современные пьесы. Сцена не оставалась пустой ни одной *минуты, и в то время* как на сцене происходил какой-нибудь разговор, за сценой в это время совершались часто длинные события, требовавшие иногда нескольких дней для своего исполнения, и мы узнавали о них несколько сцен спустя. Таким образом, реальное время не воспринималось зрителем вовсе, и драматург все время пользовался услов*ным сценическим временем, в котором все масштабы и* пропорции были совершенно иными, нежели в действительности. Следовательно, Шекспирова трагедия всегда колоссальная деформация всех временных масштабов; обычно длительность событий, необходимые житейские сроки, временные размеры каждого поступка и действия — все это совершенно искажалось и приводилось к некоторому общему знаменателю сценического времени. Отсюда уже совершенно ясно, насколько нелепо ставить вопрос о медлительности Гамлета с точки зрения реального времени. Сколько медлит Гамлет и в каких единицах реального времени мы будем измерять его медлительность? Можно сказать, что реальные сроки в трагедии находятся в величайшем противоречии, что нет никакой возможности установить длительность всех событий трагедии в единицах реального времени, и мы совершенно не можем сказать, сколько же времени протекает с минуты появления тени и до минуты убийства короля — день, месяц, год. Отсюда понятно, что решать психологически проблему медлительности Гамлета оказывается совершенно невозможным. Если он убивает через несколько дней, здесь вообще нет речи ни о какой медли-



тельности с точки зрения житейской. Если же время тянется гораздо дольше, мы должны искать совершенно другие психологические объяснения для различных сроков — одних для месяца и других для года.

Гамлет в трагедии совершенно независим от этих единиц реального времени, и все события трагедии измерены и соотнесены друг с другом во времени условном, сценическом. Значит ли это, однако, что вопрос о медлительности Гамлета отпадает вовсе; может быть, в этом условном сценическом времени медлительности нет вовсе, как думают некоторые критики, и времени автором отпущено на пьесу ровно столько, сколько ей нужно, и все совершается в свой срок? Однако мы легко увидим, что это не так, если припомним знаменитые монологи Гамлета, в которых он сам винит себя за промедление. Трагедия совершенно ясно подчеркивает медлительность героя и, что самое замечательное, дает ей совершенно разные объяснения. Проследим за этой основной линией трагедии. Сейчас же после разоблачения тайны, когда Гамлет узнает о том, что на него возложен долг мщения, он говорит, что он полетит к мщению на крыльях быстрых, как помыслы любви, со страниц воспоминаний он стирает все мысли, чувства, все мечты, всю жизнь и остается с одним заветом тайным. Уже в конце того же действия он восклицает под невыносимой тяжестью обрушившегося на него открытия, что время вышло из пазов и что он рожден на роковой подвиг. Сейчас же после разговора с актерами Гамлет первый раз упрекает себя в бездействии. Его удивляет, что актер воспламенился при тени страсти, при вымысле пустом, а он молчит, когда он знает, что преступление погубило жизнь и царство великого властителя — отца.

В этом знаменитом монологе замечательно то, что Гамлет сам не может понять причины своей медлительности, упрекает себя в позоре и в стыде, но один только он знает, что он не трус. Здесь же дана первая мотивировка оттягивания убийства. Мотивировка та, что, может быть, слова тени не заслуживают доверия, что, может быть, это было привидение и что показания призрака надо проверить. Гамлет затевает свою знаменитую «мышеловку», и у него не остается больше никаких сомнений. Король выдал сам себя, и Гамлет не сомневается больше, что тень сказала прав-

ду. Его зовут к матери, и он заклинает себя, что он не должен поднять на нее меч.

Теперь пора ночного колдовства.
Скрипят гроба, и дышит ад заразой.
Сейчас я мог бы пить живую кровь
И на дела способен, от которых
Я отшатнулся б днем. Нас мать звала.
Без зверства, сердце! Что бы ни случилось,
Души Нерона в грудь мне не вселяй.
Я ей скажу без жалости всю правду
И, может статься, на словах убью.
Но это мать родная — и рукам
Я воли даже в ярости не дам... (III, 2).

Убийство назрело, и Гамлет боится, как бы он не поднял меч на мать, и, что самое замечательное, вслед за этим идет сейчас же другая сцена — молитва короля. Гамлет входит, вынимает меч, становится сзади — он может его сейчас убить; вы помните, с чем вы оставили только что Гамлета, как он заклинал сам себя пощадить мать, вы готовы к тому, что он сейчас убьет короля, но вместо этого вы слышите:

Он молится. Какой удачный миг!
Удар мечом — и он взовьется к небу... (III, 3).

Но Гамлет через несколько стихов влагает меч в ножны и делает совершенно новую мотивировку своей медлительности. Он не хочет погубить короля, когда тот молится, в минуту раскаяния.

Назад, мой меч, до самой страшной встречи!
Когда он будет в гневе или пьян,
В объятьях сна или нечистой неги,
В пылу азарта, с бранью на устах
Иль в помыслах о новом зле, с размаху
Руби его; чтоб он свалился в ад
Ногами вверх, весь черный от пороков.
...Еще поцарствуй.
Отсрочка это лишь, а не лекарство.

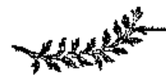
В следующей же сцене Гамлет убивает Полония, подслушивающего за ковром, совершенно неожиданно ударяя



шпагой в ковер с восклицанием: «Мышь!» И из этого восклицания и из его слов к трупу Полония дальше совершенно ясно, что он имел в виду убить короля, потому что именно король — это мышь, которая попалась только что в мышеловку, и именно король есть тот другой, «поважнее», за которого Гамлет принял Полония. Уже о том мотиве, который удалил руку Гамлета с мечом, занесенную над королем только что, — нет речи. Сцена предыдущая кажется логически совершенно не связанной с этой, и одна из них должна заключать в себе какое-то видимое противоречие, если только верна другая. Эту сцену убийства Полония, как разъясняет Куно Фишер, очень согласно почти все критики считают доказательством бесцельного, необдуманного, непланомерного образа действий Гамлета, и недаром почти все театры и очень многие критики совершенно обходят молчанием сцену с молитвой короля, пропускают ее вовсе, потому что они отказываются понять, как это возможно столь явно неподготовленным вводить мотив задержания. Нигде в трагедии, ни раньше, ни после, нет больше того нового условия для убийства, которое Гамлет себе ставит: убить непременно в грехе, так, чтобы погубить короля и за могилой. В сцене с матерью Гамлету опять является тень, но он думает, что тень пришла упреками осыпать сына за медлительность его в отмщении; и однако, он не оказывает никакого сопротивления, когда его отправляют в Англию, и в монологе после сцены с Фортинбрасом сравнивает себя с этим отважным вождем и опять упрекает себя в безволии. Он опять считает свою медлительность позором и заканчивает монолог решительно:

> О мысль моя, отныне будь в крови,
> Живи грозой иль вовсе не живи! (IV, 4).

Мы застаем Гамлета дальше на кладбище, затем во время разговора с Горацио, наконец, во время поединка, и уже до самого конца пьесы нет ни одного упоминания о мести, и только что данное Гамлетом обещание о том, что его единой мыслью будет кровь, не оправдывается ни в одном стихе последующего текста. Перед поединком он полон грустных предчувствий:



«Надо быть выше суеверий. На все господня воля. Даже в жизни и смерти воробья. Если чему-нибудь суждено случиться сейчас, значит, этого не придется дожидаться... Самое главное — быть всегда наготове» (V, 2).

Он предчувствует свою смерть, и зритель вместе с ним. И до самого конца поединка у него нет мысли о мести, и, что самое замечательное, сама катастрофа происходит так, что *она кажется нам подстегнутой совершенно для другой* линии интриги; Гамлет не убивает короля во исполнение основного завета тени, зритель раньше узнает, что Гамлет умер, что яд в его крови, что в нем нет жизни и на полчаса; и только после этого, уже стоя в могиле, уже безжизненный, уже во власти смерти, он убивает короля.

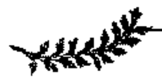
Самая сцена построена таким образом, что не оставляет *ни малейшего сомнения в том*, что Гамлет убивает короля за его последние злодеяния, за то, что отравил королеву, за то, что он убил Лаэрта и его — Гамлета. Об отце нет ни слова, зритель как бы забыл о нем вовсе. Эту развязку «Гамлета» все считают совершенно удивительной и непонятной, и почти все критики соглашаются в том, что даже это убийство все же оставляет впечатление невыполненного долга *или долга, выполненного совершенно случайно*.

Казалось бы, пьеса все время была загадочной, потому что Гамлет не убивал короля; наконец убийство совершилось, и, казалось бы, загадочность должна кончиться, но нет, она только что начинается. Мезьер совершенно точно подметил, что в последней сцене все возбуждает удивление, все неожиданно от начала до конца. Казалось бы, мы всю пьесу ждали только, чтобы Гамлет убил короля, наконец он убивает его, откуда же снова наше удивление и непонимание? «Последняя сцена драмы, — говорит Соколовский, — основана на коллизии случайностей, соединившихся так внезапно и неожиданно, что комментаторы с прежними взглядами даже серьезно обвиняли Шекспира в неудачном окончании драмы... Надо было придумать вмешательство именно какой-нибудь посторонней силы... Этот удар был чисто случаен и напоминал в руках Гамлета острое оружие, которое иногда дают в руки детям, управляя в то же время рукояткой...» (1909, с. 42—43).



Берне правильно говорит, что Гамлет убивает короля не только в отмщение за отца, но и за мать и за себя. Джонсон[134] упрекает Шекспира за то, что убийство короля происходит не по обдуманному плану, но как неожиданная случайность. По мнению Альфонсо, король убит не вследствие хорошо обдуманного намерения Гамлета (благодаря ему он, может быть, никогда не был бы убит), а благодаря событиям, независимым от воли Гамлета. Что устанавливает рассмотрение этой основной линии интриги «Гамлета»? Мы видим, что и в своем сценическом условном времени Шекспир подчеркивает медлительность Гамлета, то затушевывает ее, оставляя целые сцены без упоминания о стоящей перед ним задаче, то вдруг обнажает и открывает это в монологах Гамлета так, что можно с совершенной точностью сказать, что зритель воспринимает медлительность Гамлета не постоянно, равномерно, а взрывами. Медлительность эта затушевана — и вдруг взрыв монолога; зритель, когда оглядывается назад, особенно остро отмечает эту медлительность, и затем действие опять тянется затушеванно до нового взрыва. Таким образом, в сознании зрителя все время соединены две несоединимые идеи: с одной стороны, он видит, что Гамлет должен отомстить, он видит, что никакие ни внутренние, ни внешние причины не мешают Гамлету сделать это; больше того, автор играет с его нетерпением, он заставляет его видеть воочию, когда меч Гамлета занесен над королем и затем вдруг, совершенно неожиданно, опущен; а с другой стороны, он видит, что Гамлет медлит, но он не понимает причин этой медлительности и он все время видит, что драма развивается в каком-то внутреннем противоречии, когда перед ней все время ясно намечается цель, а зритель ясно сознает те отклонения от пути, которые совершает в своем развитии трагедия.

В таком построении сюжета мы вправе сейчас же увидеть нашу кривую сюжетной формы. Наша фабула развертывается по прямой линии, и если бы Гамлет убил короля сейчас же после разоблачений тени, он бы прошел эти две точки по кратчайшему расстоянию. Но автор поступает иначе: он все время заставляет нас с совершенной ясностью сознавать ту прямую линию, по которой должно было бы идти действие, для того чтобы мы могли острее ощутить



те уклоны и петли, которые оно описывает на самом деле.

Таким образом, и здесь мы видим, что задача сюжета заключается как бы в том, чтобы отклонить фабулу от прямого пути, заставить ее пойти кривыми путями, и, может быть, здесь, в самой этой кривизне развития действия, мы найдем те нужные для трагедии сцепления фактов, ради которых пьеса описывает свою кривую орбиту.

Для того чтобы понять это, надо опять обратиться к синтезу, к физиологии трагедии, надо из смысла целого попытаться разгадать, какую функцию несет эта кривая линия и почему автор с такой исключительной и единственной в своем роде смелостью заставляет трагедию отклоняться от прямого пути.

Начнем с конца, с катастрофы. Две вещи здесь легко бросаются в глаза исследователю: во-первых, то, что основная линия трагедии, как это отмечено выше, здесь затемнена и затушевана. Убийство короля происходит среди всеобщей свалки, это только одна из четырех смертей, все они вспыхивают внезапно, как смерч; за минуту до этого зритель не ожидает этих событий, и ближайшие мотивы, определившие собой убийство короля, настолько очевидно заложены в последней сцене, что зритель забывает о том, что он наконец достиг той точки, к которой все время вела его трагедия и никак не могла довести. Как только Гамлет узнает о смерти королевы, он сейчас вскрикивает:

> Средь нас измена! — Кто ее виновник?
> Найти его!

Лаэрт открывает Гамлету, что все это проделки короля. Гамлет восклицает:

> Как, и рапира с ядом? Так ступай,
> Отравленная сталь, по назначенью!

И наконец дальше, подавая королю кубок с ядом:

> Так на же, самозванец-душегуб!
> Глотай свою жемчужину в растворе!
> За матерью последуй!



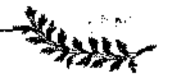
Нигде ни одного упоминания об отце, везде все причины упираются в происшествие последней сцены. Так трагедия подходит к своей конечной точке, но от зрителя скрыто, что это и есть та точка, к которой мы все время стремились. Однако рядом с этим прямым затушеванием очень легко вскрыть и другое, прямо противоположное, и мы легко можем показать, что сцена убийства короля трактована как раз в двух противоположных психологических планах: с одной стороны, эта смерть затушевана рядом ближайших причин и других сопутствующих смертей, с другой стороны, она выделена из этого ряда всеобщих убийств так, как это, кажется, нигде не сделано в другой трагедии. Очень легко показать, что все остальные смерти происходят как бы незаметно; королева умирает, и сейчас же об этом никто не упоминает больше; Гамлет только прощается с ней: «Прощай, несчастная королева». Так же точно смерть Гамлета как-то затенена, погашена. Опять сейчас после упоминания о Гамлетовой смерти о ней непосредственно ничего больше не говорится. Незаметно умирает и Лаэрт, и, что самое важное, перед смертью он обменивается прощением с Гамлетом. Смерть свою и своего отца он прощает Гамлету и сам просит прощения за убийство. Эта внезапная, совершенно неестественная перемена в характере Лаэрта, который все время горел местью, является совершенно не мотивированной в трагедии и самым наглядным образом показывает нам, что она нужна только для того, чтобы погасить впечатление от этих смертей и на этом фоне опять выделить смерть короля. Выделена эта смерть, как я уже говорил, при помощи совершенно исключительного приема, которому трудно указать равный в какой-нибудь трагедии. Что необычайно в этой сцене (см. приложение) — это то, что Гамлет, совершенно непонятно для чего, дважды убивает короля — сперва отравленным острием шпаги, затем заставляет его выпить яд. Для чего это нужно? Конечно, по ходу действия это не вызвано ничем, потому что тут у нас на глазах и Лаэрт и Гамлет умирают только от действия одного яда — шпаги. Здесь единый акт — убийство короля — как бы разложен надвое, как бы удвоен, подчеркнут и выделен для того, чтобы особенно ярко и остро дать зрителю ощутить, что трагедия подошла к своей последней точке. Но

может быть, это двойное убийство короля, столь методически несообразное и психологически ненужное, имеет какой-нибудь другой сюжетный смысл? И его очень нетрудно найти. Припомним, какое значение имеет вся катастрофа: мы приходим к конечной точке трагедии — к убийству короля, которого мы ожидали все время, начиная с первого акта, но мы приходим к этой точке совершенно другим путем: она возникает как следствие совершенно нового фабульного ряда, и, когда мы попадаем в эту точку, мы не осознаем сразу, что это та именно точка и есть, к которой все время устремлялась трагедия.

Таким образом, для нас делается совершенно ясно, что в этой точке сходятся два все время расходившихся на наших глазах ряда, две линии действия и, конечно, этим двум различным линиям соответствует и раздвоенное убийство, которое как бы заканчивает одну и другую линии. И сейчас же опять поэт начинает маскировать это короткое замыкание двух токов в катастрофе и в коротком послесловии трагедии, когда Горацио, по обычаю шекспировских героев, пересказывает кратко все содержание пьесы, он опять затушевывает это убийство короля и говорит:

Я всенародно расскажу про все
Случившееся. Расскажу о страшных
Кровавых и безжалостных делах,
Превратностях, убийствах по ошибке,
Наказанном двуличье и к концу —
О кознях пред развязкой, погубивших
Виновников.

И в этой общей куче смертей и кровавых дел опять расплывается и тонет катастрофическая точка трагедии. В этой же сцене катастрофы мы совершенно ясно видим, какой огромной силы достигает художественная формовка сюжета и какие эффекты извлекает из нее Шекспир. Если вглядеться в порядок этих смертей, мы увидим, насколько Шекспир изменяет их естественный порядок исключительно для того, чтобы превратить их в художественный ряд. Смерти слагаются в мелодию, как звуки, на деле король умирает до Гамлета, а в сюжете еще мы ничего не слышали о смерти короля, но уже знаем, что Гамлет умер и что в нем нет жиз-



ни на полчаса, Гамлет переживает всех, хотя мы знаем о том, что он умер, и хотя он ранен всех раньше. Все эти перегруппировки основных событий вызваны только одним требованием — требованием нужного психологического эффекта. Когда мы узнаем о смерти Гамлета, мы окончательно теряем всякую надежду на то, что трагедия когда-нибудь достигнет той точки, куда она стремится. Нам кажется, что конец трагедии принял как раз противоположное направление, и как раз в ту минуту, когда мы меньше всего ожидаем этого, когда это кажется нам невозможным, тогда именно это и свершается. И Гамлет в своих последних словах прямо указывает на какой-то тайный смысл во всех этих событиях, когда он заканчивает просьбой к Горацио пересказать, как все это было, чем все это было вызвано, просит его передать внешний очерк событий, который сохраняет и зритель, и заканчивает: «Дальнейшее — молчанье». И для зрителя действительно остальное совершается в молчании, в том недосказанном в трагедии остатке, который возникает из этой удивительно построенной пьесы. Новые исследователи охотно подчеркивают чисто внешнюю сложность этой пьесы, которая ускользала от прежних авторов. «Здесь мы видим несколько параллельных фабульных цепей: историю убийства отца Гамлета и месть Гамлета, историю смерти Полония и месть Лаэрта, историю Офелии, историю Фортинбраса, развитие эпизодов с актерами, с поездкой Гамлета в Англию. На протяжении трагедии место действия меняется двадцать раз. В пределах каждой сцены мы видим быстрые смены тем, персонажей. Изобилует игровой элемент... Мы имеем много разговоров не на тему интриги... вообще развитие эпизодов, перебивающих действие...» (Б. В. Томашевский, 1925, с. 182).

Однако легко видеть, что дело здесь вовсе не в тематической пестроте, как полагает автор, что перебивающие эпизоды очень тесно связаны с основной интригой — и эпизод с актерами, и разговоры могильщиков, которые в шуточном плане опять рассказывают о смерти Офелии, и убийство Полония, и все остальное. Сюжет трагедии раскрывается перед нами в окончательном виде так: с самого начала сохраняется вся фабула, лежащая в основе легенды, и зритель все время имеет перед собой ясный скелет дей-



ствия, те нормы и пути, по которым действие развивалось. Но все время действие уклоняется от этих намеченных фабулой путей, сбивается на другие пути, вычерчивает сложную кривую, и в некоторых высших точках, в монологах Гамлета, читатель как бы взрывами вдруг узнает о том, что трагедия уклонилась от пути. И эти монологи с самоупреками в медлительности имеют то главное назначение, что они должны заставить нас ясно ощутить, насколько делается не то, что должно было бы делаться, и должны еще раз ясно представить перед нашим сознанием ту конечную точку, куда действие все же должно быть направлено. Всякий раз после такого монолога мы опять начинаем думать, что действие выпрямится, и так до нового монолога, который опять открывает нам, что действие опять искривилось. В сущности, структуру этой трагедии можно выразить при помощи одной чрезвычайно простой формулы. Формула фабулы: Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца. Формула сюжета — Гамлет не убивает короля.

Если содержание трагедии, ее материал рассказывает о том, как Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца, то *сюжет трагедии показывает нам*, как он не убивает короля, а когда убивает, то это выходит вовсе не из мести. Таким образом, двойственность фабулы-сюжета — явное протекание действия в двух планах, все время твердое сознание пути и отклонения от него — внутреннее противоречие — заложены в самых основах этой пьесы. Шекспир как будто выбирает наиболее подходящие события для того, чтобы выразить то, что ему нужно, он выбирает материал, который окончательно несется к развязке и заставляет его мучительно уклоняться от нее. Он пользуется здесь тем психологическим методом, который Петражицкий[135] прекрасно назвал методом дразнения чувств и который он хотел ввести как экспериментальный метод исследования. В самом деле, трагедия все время дразнит наши чувства, она обещает нам исполнение цели, которая с самого начала стоит перед нашими глазами, и все время отклоняет и отводит нас от этой цели, напрягая наше стремление к этой цели и заставляя мучительно ощущать каждый шаг в сторону. Когда, наконец, цель достигнута, оказывается, что мы приведены к ней совершенно другим путем, и два разных пути,

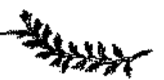

которые, казалось нам, шли в противоположные стороны и враждовали во все время развития трагедии, вдруг сходятся в одной общей точке, в раздвоенной сцене убийства короля. К убийству в конце концов приводит то, что все время отводило от убийства, и катастрофа, таким образом, достигает снова высшей точки противоречия, короткого замыкания противоположного направления двух токов.

Если мы прибавим к этому, что во все время развития действия оно перебивается совершенно иррациональным материалом, для нас станет ясно, насколько эффект непонятности лежал в самых заданиях автора. Вспомним безумие Офелии, вспомним повторное безумие Гамлета, вспомним, как он дурачит Полония и придворных, вспомним напыщенно бессмысленную декламацию актера, вспомним непереводимый до сих пор на русский язык цинизм разговора Гамлета с Офелией, вспомним клоунаду могильщиков, — и мы везде и всюду увидим, что весь этот материал, как во сне, перерабатывает те же самые события, которые только что были даны в драме, но сгущает, усиливает и подчеркивает их бессмыслицу, и мы тогда поймем истинное назначение и смысл всех этих вещей. Это как бы громоотводы бессмыслицы, которые с гениальной расчетливостью расставлены автором в самых опасных местах своей трагедии для того, чтобы довести дело как-нибудь до конца и сделать вероятным невероятное, потому что невероятна сама по себе трагедия Гамлета так, как она построена Шекспиром; но вся задача трагедии, как и искусства заключается в том, чтобы заставить нас пережить невероятное, для того чтобы какую-то необычайную операцию проделать над нашими чувствами. И для этого поэты пользуются двумя интересными приемами: первый прием — это громоотводы бессмыслицы, как мы называем все эти иррациональные части «Гамлета». Действие развивается с окончательной невероятностью, оно грозит показаться нам нелепым, внутренние противоречия сгущаются до крайности, расхождение двух линий достигает своего апогея, кажется, вот-вот они разорвутся, оставят одна другую, и действие трагедии треснет и вся она расколется, — и в эти самые опасные минуты вдруг действие сгущается и совершенно откровенно переходит в безумный бред, в повторное сумасшествие,

в напыщенную декламацию, в цинизм, в открытое шутовство. Рядом с этим откровенным безумием невероятность пьесы, противопоставленная ему, начинает казаться правдоподобной и действительной. Безумие введено в таком обильном количестве в эту пьесу для того, чтобы спасти ее смысл. Бессмыслица отводится, как по громоотводу, всякий раз, когда она грозит разорвать действие, и разрешает катастрофу, которая каждую минуту должна возникнуть.

Другой прием, которым пользуется Шекспир для того, чтобы заставить нас вложить свои чувства в невероятную трагедию, сводится к следующему: Шекспир допускает как бы условность в квадрате, вводит сцену на сцене, заставляет своих героев противопоставлять себя актерам, одно и то же событие дает дважды, сперва как действительное, затем как разыгранное актерами, раздваивает свое действие и его фиктивной, вымышленной частью, второй условностью затушевывает и скрывает невероятность первого плана.

Возьмем простейший пример. Актер декламирует свой патетический монолог о Пирре, актер плачет, но Гамлет сейчас же в монологе подчеркивает, что это только слезы актера, что он плачет из-за Гекубы, до которой ему нет никакого дела, что эти слезы и страсти только фиктивные. И когда он противополагает этой фиктивной страсти актера свою страсть, она кажется нам уже не фиктивной, а настоящей, и мы с необыкновенной силой переносимся в нее. Или так же точно применен тот же прием раздвоения действия и введения в него действия фиктивного в знаменитой сцене с «мышеловкой». Король и королева на сцене изображают фиктивную картину убийства мужа, а король и королева — зрители приходят от этого фиктивного изображения в ужас. И это раздвоение двух планов, противоположение актеров и зрителей заставляет нас с необычайной серьезностью и силой почувствовать смущение короля как действительное. Невероятность, лежащая в основе трагедии, спасена, потому что она обставлена с двух сторон надежными стражами: с одной стороны, громоотвод откровенного бреда, рядом с которым трагедия получает видимый смысл; с другой стороны, громоотвод откровенной фиктивности, лицедейства, второй условности, рядом с которой первый план кажется настоящим. Это напоминает то, как если бы на картине находилось изображение



другой картины. Но не только это противоречие заложено в основе нашей трагедии, в ней лежит и другое, не менее важное для ее художественного эффекта.

Это второе противоречие заключается в том, что выбранные Шекспиром действующие лица как-то не соответствуют тому ходу действий, который он наметил, и Шекспир своей пьесой дает наглядное опровержение того общего предрассудка, будто характеры действующих лиц должны определять собой действия и поступки героев. Но казалось бы, что, если Шекспир хочет изобразить убийство, которое никак не может состояться, он должен поступить или по рецепту Вердера, т. е. обставить исполнение задачи возможно более сложными препятствиями внешнего порядка, для того чтобы преградить дорогу своему герою, либо он должен был бы поступить по рецепту Гёте и показать, что задача, которая возложена на героя, превышает его силы, что от него требуют невозможного, не совместимого с его природой, титанического. Наконец, у автора был еще третий выход — он мог поступить по рецепту Берне и изобразить самого Гамлета бессильным, трусливым и плаксивым человеком. Но автор не только не сделал ни одного, ни другого, ни третьего, но во всех трех отношениях пошел в прямо противоположном направлении: он убрал всякие объективные препятствия с пути своего героя; в трагедии решительно не показано, что мешает Гамлету убить короля сейчас же после слов тени, дальше он потребовал от Гамлета самой посильной для него задачи убийства, потому что на протяжении пьесы Гамлет трижды становится убийцей в совершенно эпизодических и случайных сценах.

Наконец, он изобразил Гамлета человеком исключительной энергии и огромной силы и выбрал себе героя, прямо противоположного тому, который ответил бы его фабуле.

Именно поэтому критикам и пришлось, чтобы спасти положение, внести указанные коррективы и либо приспособить фабулу к герою, либо героя приспособить к фабуле, потому что они все время исходили из ложного убеждения, что между героем и фабулой должна существовать прямая зависимость, что фабула должна быть выведена из характера героев, как характеры героев должны быть поняты из фабулы.

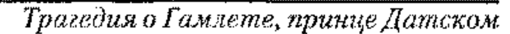
Но все это наглядно опровергает Шекспир. Он исходит как раз из противоположного, именно из полного несоответствия героев и фабулы, из коренного противоречия характера и событий. И нам, знакомым уже с тем, что сюжетное оформление тоже исходит из противоречия с фабулой, не трудно уже найти и понять смысл этого противоречия, возникающего в трагедии. Дело в том, что по самому строю драмы, кроме естественной последовательности событий, в ней возникает еще одно единство — это единство действующего лица или героя. Ниже мы будем иметь случай показать, как развивается понятие о характере героя, но уже сейчас мы можем допустить, что поэт, который играет все время на внутреннем противоречии между сюжетом и фабулой, очень легко может использовать это второе противоречие — между характером его героя и между развитием действия. Психоаналитики совершенно правы, когда они утверждают, что сущность психологического воздействия трагедии заключается в том, что мы идентифицируем себя с героем. Это совершенно верно, что герой есть точка в трагедии, исходя из которой автор заставляет нас рассматривать всех остальных действующих лиц и все происходящие события. Именно эта точка собирает воедино наше внимание, она служит точкой опоры для нашего чувства, которое иначе потерялось бы, бесконечно отклоняясь в своих оценках, в своих волнениях за каждое действующее лицо. Если бы мы одинаково оценивали и волнение короля, и волнение Гамлета, и надежды Полония, и надежды Гамлета, — наше чувство заблудилось бы в этих постоянных колебаниях и одно и то же событие представлялось бы нам совершенно в противоположных смыслах. Но трагедия поступает иначе: она придает нашему чувству единство, заставляет его все время сопровождать героя и уже через героя воспринимать все остальное.

Достаточно взглянуть только на всякую трагедию, в частности на «Гамлета», для того чтобы увидеть, что все лица в этой трагедии изображены такими, какими их видит Гамлет. Все события преломляются через призму его души, и, таким образом, автор созерцает трагедию в двух планах: с одной стороны, он видит все глазами Гамлета, а с другой стороны, он видит самого Гамлета своими собственными



глазами, так что всякий зритель трагедии сразу и Гамлет и его созерцатель. Из этого становится уже совершенно понятной та огромная роль, которая выпадает на действующее лицо вообще и на героя в частности в трагедии. Мы имеем здесь совершенно новый психологический план, и если в басне мы открываем два направления внутри одного и того же действия, в новелле — один план фабулы и другой план сюжета, то в трагедии мы замечаем еще один новый план: мы воспринимаем события трагедии, ее материал, затем мы воспринимаем сюжетное оформление этого материала и, наконец, третье, мы воспринимаем еще один план — психику и переживания героя. И так как все эти три плана относятся в конце концов к одним и тем же фактам, но только взятым в трех разных отношениях, естественно, что между этими планами должно существовать внутреннее противоречие, хотя бы для того, чтобы наметить расхождение этих планов.

Чтобы понять, как строится трагический характер, можно воспользоваться аналогией, и эту аналогию мы видим в той психологической теории портрета, которую выдвинул Христиансен: для него проблема портрета заключается раньше всего в вопросе, каким образом портретист передает на картине жизнь, как он заставляет жить лицо на портрете и как он достигает того эффекта, который присущ одному только портрету, именно то, что он изображает живого человека. В самом деле, если мы станем искать отличие портрета от картины, мы никогда не найдем его ни в каких внешних формальных и материальных признаках. Мы знаем, что картина может изображать одно какое-нибудь лицо и на портрете могут быть изображены несколько лиц, портрет может включать в себя и пейзажи и натюрморт, и мы никогда не найдем различия между картиной и портретом, если за основу не возьмем именно ту жизнь, которая отличает всякий портрет. Христиансен берет за исходный пункт своего исследования тот факт, что «неодушевленность стоит во взаимной связи с пространственными размерами. С величиной портрета возрастает не только полнота его жизни, но и решительность ее проявлений, прежде всего спокойствие его походки. Портретисты знают по опыту, что более крупная голова легче говорит» (1911, с. 283).

Это приводит к тому, что наш глаз отрешается от одной определенной точки, с которой он рассматривает портрет, что портрет лишается своего композиционного неподвижного центра, что глаз блуждает по портрету взад и вперед, «от глаза ко рту, от одного глаза к другому и ко всем моментам, заключающим в себе выражение лица» (там же, с. 284).

Из различных точек картины, на которых останавливается глаз, он вбирает в себя различное выражение лица, различное настроение, и отсюда возникает та жизнь, то движение, та последовательная смена неодинаковых состояний, которая в противоположность оцепенению неподвижности составляет отличительную черту портрета. Картина всегда пребывает в том виде, как она создана, портрет постоянно меняется, и отсюда его жизнь. Христиансен формулировал психологическую жизнь портрета в следующей формуле: «Это физиономическое несовпадение разных факторов выражения лица. Возможно, конечно, и, кажется, рассуждая отвлеченно, даже гораздо естественнее заставить отражаться в углах рта, в глазах и в остальных частях лица одно и то же душевное настроение... Тогда портрет звучал бы в одном-едином тоне... Но он был бы как вещь звучащая, лишенная жизни. Поэтому-то художник дифференцирует душевное выражение и дает одному глазу несколько иное выражение, чем другому, и в свою очередь иное складкам рта и так повсюду. Но простых различий недостаточно, они должны гармонически относиться друг к другу... Главный мелодический мотив лица дается отношением рта и глаза друг к другу: рот говорит, глаз отвечает, в складках рта сосредоточивается возбуждение и напряженность воли, в глазах господствует разрешающее спокойствие интеллекта... Рот выдает инстинкты и все, чего хочет достигнуть человек; глаз открывает, чем он сделался в реальной победе или в усталой резиньяции...» (там же, с. 284—285).

В этой теории Христиансен толкует портрет как драму. Портрет передает нам не просто лицо и застывшее в нем душевное выражение, а нечто гораздо большее: он передает нам смену душевных настроений, целую историю души, ее жизнь. Нам думается, что совершенно аналогично зритель подходит и к проблеме характера трагедии. Характер в точном смысле этого слова может быть выдержан только в эпо-

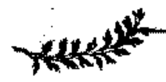


се, как духовная жизнь в портрете. Что касается характера трагедии, то для того, чтобы он жил, он должен быть составлен из противоречивых черт, он должен переносить нас от одного душевного движения к другому. Так же точно как в портрете физиономическое несовпадение разных факторов выражения лица есть основа нашего переживания, в трагедии психологическое несовпадение разных факторов выражения характера есть основа трагического чувства. Трагедия именно потому может совершать невероятные эффекты с нашими чувствами, что она заставляет их постоянно превращаться в противоположные, обманываться в своих ожиданиях, наталкиваться на противоречия, раздваиваться; и когда мы переживаем «Гамлета», нам кажется, что мы пережили тысячи человеческих жизней в один вечер, и точно — мы успели перечувствовать больше, чем в целые годы нашей обычной жизни. И когда мы вместе с героем начинаем чувствовать, что он более не принадлежит себе, что он делает не то, что он делать был бы должен, — тогда именно трагедия вступает в свою силу. Замечательно выражает это Гамлет, когда в письме к Офелии клянется ей в вечной любви до тех пор, пока «эта машина» принадлежит ему. Русские переводчики обыкновенно передают слово «машина» словом «тело», не понимая, что в этом слове самая суть трагедии*. Гончаров был глубоко прав, когда говорил, что трагедия Гамлета в том, что он не машина, а человек.

В самом деле, вместе с трагическим героем мы начинаем ощущать себя в трагедии машиной чувств, которая направляется самой трагедией, которая приобретает над нами поэтому совершенно особенную и исключительную власть.

Мы подходим к некоторым итогам. Мы можем теперь формулировать то, что мы нашли, как тройное противоречие, лежащее в основе трагедии: *противоречие фабулы и сюжета и действующих лиц.* Каждый из этих элементов направлен как бы в совершенно разные стороны, и для нас совершенно понятно, что тот новый момент, который вносит трагедия, есть следующий: уже в новелле мы имели дело с раздвоением планов, мы одновременно переживали события в двух противоположных направлениях — в одном, кото-

* В переводе Б. Пастернака: «Твой навеки, драгоценнейшая, пока эта махина принадлежит ему». (*Прим. ред.*)



рое давала ему фабула, и в другом, которое они приобретали в сюжете. Эти же два противоположных плана сохранены и в трагедии, и мы указывали все время на то, что, читая «Гамлета», мы движем наши чувства в двух планах: с одной стороны, мы все яснее и яснее сознаем цель, к которой идет трагедия, с другой стороны, мы столь же ясно видим, насколько она уклоняется от этой цели. Что же нового привносит трагический герой? Совершенно очевидно, что *он объединяет в каждый данный момент оба эти плана и что он является высшим и постоянно данным единством того противоречия, которое заложено в трагедии.*

Мы уже указывали на то, что вся трагедия строится все время с точки зрения героя, и, значит, он есть та объединяющая два противоположных тока сила, которая все время собирает в одно переживание, приписывая его герою, оба противоположных чувства. Таким образом, два противоположных плана трагедии все время ощущаются нами как единство, так как они объединены в трагическом герое, с которым мы себя идентифицируем. И та простая двойственность, которую мы нашли уже в рассказе, заменяется в трагедии неизмеримо более острой и высшего порядка двойственностью, которая возникает из того, что мы, с одной стороны, видим всю трагедию глазами героя, а с другой — видим героя своими собственными глазами. Что это действительно так и что, в частности, так следует понимать «Гамлета», убеждает нас синтез сцены катастрофы, анализ которой приведен нами раньше. Мы показали, что в этой точке сходятся два плана трагедии, две линии ее развития, которые, как нам казалось, уводили в совершенно противоположные стороны, и это их неожиданное совпадение вдруг преломляет всю трагедию совершенно особенным образом и представляет все протекшие события в совершенно ином виде. Зритель обманут. Все то, что он считал уклонением от пути, привело его именно туда, куда он стремился все время, а когда он попал в конечный пункт, он не сознает его как цель своего странствия. Противоречия не только сошлись, но и поменялись своими ролями — и это катастрофическое обнажение противоречий объединяется для зрителя в переживании героя, потому что в конце концов только эти переживания принимает он как свои. И зритель не



испытывает удовлетворения и облегчения от убийства короля, его натянутые в трагедии чувства не получают вдруг простого и плоского разрешения. Король убит, и сейчас же внимание зрителя, как молния, перенесено на дальнейшее, на смерть самого героя, и в этой новой смерти зритель ощущает и переживает все те трудные противоречия, которые раздирали его сознание и бессознательное во все время созерцания трагедии.

И когда трагедия — и в последних словах Гамлета, и в речи Горацио — как бы снова описывает свой круг, зритель совершенно ясно ощущает то раздвоение, на котором она построена. Рассказ Горацио возвращает его мысль к внешнему плану трагедии, к ее «словам, словам, словам». Остальное, как говорит Гамлет, — молчание.


ПСИХОЛОГИЯ
ИСКУССТВА

Глава IX
ИСКУССТВО КАК КАТАРСИС

Психология искусства имеет дело с двумя или даже с тремя главами теоретической психологии. Всякая теория искусства находится в зависимости от той точки зрения, которая установлена в учении о восприятии, в учении о чувстве и в учении о воображении или фантазии. Обычно искусство и рассматривается в курсе психологии в одной из этих трех глав или во всех трех главах вместе. Однако отношения между тремя этими проблемами совершенно не в одинаковой степени важны для психологии искусства. Совершенно очевидно, что психология восприятия играет несколько служебную и подчиненную роль по сравнению с двумя другими главами, потому что все теоретики уже отказались от того наивного сенсуализма, согласно которому искусство есть просто радость от красивых вещей. Уже давно эстетическая реакция, даже в ее простейшем виде, отличалась теоретиками от обычной реакции при восприятии приятного вкуса, запаха или цвета. Проблема восприятия есть одна из важных проблем психологии искусства, но она не есть центральная проблема, потому что сама она находится в зависимости от того решения, которое мы дадим другим вопросам, стоящим в самом центре нашей проблемы.

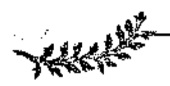
В искусстве актом чувственного восприятия только начинается, но, конечно, не завершается реакция, и потому психологию искусства приходится начинать не с той главы, которая имеет дело обычно с элементарными эстетическими переживаниями, а с других двух проблем — чувства и воображения. Можно даже прямо сказать, что правильное понимание психологии искусства может быть создано только на пересечении этих двух проблем и что все решительно психологические системы, пытающиеся объяснить искусство, в сущности, говоря, представляют собой комбинированное в том или ином виде учение о воображении и чувстве. Надо, однако, сказать, что нет в психологии глав более темных, чем эти две главы, и что именно они подвергались в последнее время наибольшей переработке и наибольшему



пересмотру, хотя до сих пор, к сожалению, мы не имеем сколько-нибудь общепризнанной и законченной системы учения о чувстве и учения о фантазии.

Еще хуже обстоит дело в объективной психологии, которая сравнительно легко развивает схему тех форм поведения, которые соответствовали волевым процессам в прежней психологии и отчасти процессам интеллектуальным, но именно две эти области остаются для объективной психологии еще почти не разработанными. «Психология чувства, — говорит Титченер[136], — пока еще в широких размерах есть психология личного мнения и убеждения» (1914, с. 190). Так же точно с «воображением». Как говорит проф. Зеньковский[137], «давно уже в психологии происходит скверный анекдот». Эта сфера остается чрезвычайно малоизученной, как и область чувства, и самым проблематическим и загадочным остается для современной психологии связь и отношение эмоциональных фактов с областью фантазии. Этому отчасти способствует то, что чувства отличаются рядом особенностей, из которых как на первую правильно указывает Титченер — на смутность. Именно этим чувство отличается от ощущения: «Чувство не имеет свойства ясности. Удовольствие и неудовольствие могут быть интенсивными и продолжительными, но они никогда не бывают ясными. Это значит — если мы перейдем на язык популярной психологии, — что на чувстве невозможно сосредоточить внимания. Чем больше внимания обращаем мы на ощущение, тем оно становится яснее и тем лучше и отчетливее мы его помним. Но мы совершенно не можем сосредоточить внимание на чувстве; если мы пытаемся это сделать, то удовольствие или неудовольствие тотчас же исчезает и скрывается от нас, и мы застаем себя за наблюдением какого-нибудь безразличного ощущения или образа, которого мы совсем не хотели наблюдать. Если мы желаем получить удовольствие от концерта или от картины, мы должны внимательно воспринимать то, что мы слышим или видим; но как только мы попытаемся обратить внимание на самое удовольствие, это последнее исчезает» (там же, с. 194—195).

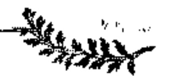
Таким образом, с одной стороны, для эмпирической психологии чувство находилось вне области сознания, потому что все то, что не могло быть фиксировано в фокусе внима-



ния, отодвигалось для эмпирической психологии на окраины нашего поля сознания. Однако целый ряд психологов указывают на другую, как раз противоположную черту чувства, именно на то, что чувство всегда сознательно и что бессознательное чувство есть противоречие в самом определении. Так, Фрейд, который является едва ли не самым большим защитником бессознательного, говорит: «Ведь сущность чувства состоит в том, что оно чувствуется, т. е. известно сознанию. Возможность бессознательности совершенно отпадает, таким образом, для чувств, ощущений и аффектов» (1923, с. 135). Фрейд, правда, возражает против такого элементарного утверждения и пытается выяснить, имеет ли смысл такое утверждение, как парадоксальный и бессознательный страх. И дальше он выясняет, что хотя психоанализ и говорит о бессознательных аффектах, однако эта бессознательность аффекта отличается от бессознательности представления, так как бессознательному аффекту соответствует только зародыш аффекта как возможность, не получившая дальнейшего развития. «Строго говоря... бессознательных аффектов в том смысле, в каком встречаются бессознательные представления, не бывает» (там же, с. 136).

Такого же мнения из психологов искусства держится Овсянико-Куликовский, который противопоставляет чувство мысли отчасти потому, что чувство не может быть бессознательным. Он дает решение вопроса, близкое к мнению Джемса[138] и противоположное мнению Рибо[139]. Именно он утверждает, что у нас не существует памяти чувств. «Сперва нужно решить, — говорит он, — возможно ли бессознательное чувство, как вполне возможна бессознательная мысль. Мне кажется, отрицательный ответ сам собой напрашивается. Ведь чувство с его неизбежной окраской остается чувством только до тех пор, пока оно ощущается, проявляется в сознании... По моему крайнему разумению, выражение «бессознательное чувство» есть contradictio in adjecto, как черная белизна и т. п., и бессознательной сферы в душе чувствующей нет» (Д. Н. Овсянико-Куликовский, 1914, с. 23, 24).

Мы, таким образом, наталкиваемся как будто на противоречие: с одной стороны, чувство по необходимости лише-



но сознательной ясности, с другой стороны, чувство никак не может быть бессознательным. Это противоречие, установленное в эмпирической психологии, кажется нам очень близким к действительности, но его нужно перенести и в объективную психологию и попытаться найти его истинный смысл. Для этого попробуем сперва дать ответ в самых общих словах на то, чем является чувство как нервный процесс, какие объективные свойства мы можем приписать этому процессу.

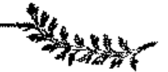
Многие авторы согласны в том, что с точки зрения нервных механизмов чувство следует отнести к процессам траты, расхода или разряда нервной энергии. Проф. Оршанский[140] указывает на то, что вообще наша психическая энергия может расходоваться в трех видах: «Во-первых, на двигательную иннервацию — в форме двигательного представления или воли, что составляет высшую психическую работу. Вторая часть психической энергии расходуется на внутреннее разряжение. Насколько это распространение имеет характер иррадиации или проведения психической волны — это составляет подкладку ассоциации представлений. Насколько же оно влечет за собою дальнейшее освобождение живой психической энергии в других нервных волнах, оно составляет источник чувства. Наконец, в-третьих, часть живой психической энергии превращается путем угнетения в скрытое состояние, в бессознательное... Поэтому энергия, превращаемая угнетением в скрытое состояние, есть основное условие логической работы. Таким образом, три части психической энергии, или работы, соответствуют трем видам нервной работы: чувство соответствует разряжению, воля — рабочей части энергии, а интеллектуальная часть энергии, особенно абстракция, связана с угнетением или экономией *нервной и психической* силы... Вместо разряжения в высших психических актах преобладает превращение живой психической энергии в запасную» (1898, с. 536—537).

С этим взглядом на чувство, как на расход энергии, более или менее согласны авторы самых разных направлений. Так высказывается и Фрейд, говоря, что аффекты и чувства соответствуют процессам расходования энергии, конечное выражение их воспринимается как ощущение. «Аффектив-

ность выражается, по существу, в моторном (секреторном, регулирующем кровеносную систему) оттоке энергии, ведущем к (внутреннему) изменению самого тела без отношения к внешнему миру; моторность выражается в действиях, назначение которых — изменение во внешнем мире» (1923, с.137).

Эту же точку зрения принимали многие психологи искусства, и в частности Овсянико-Куликовский. Несмотря на то что в своих основных представлениях он исходит из принципа экономии сил как основного принципа эстетики, он должен был сделать исключение для чувства. По его словам, «наша чувствующая душа по справедливости может быть сравниваема с тем возом, о котором говорится: что с воза упало, то пропало. Напротив, душа мыслящая — это такой воз, с которого ничего не может упасть. Вся поклажа там хорошо помещена и скрыта в сфере бессознательного... Если бы чувства, нами переживаемые, сохранились и работали в бессознательной сфере, постоянно переходя в сознание (как это делает мысль), то наша душевная жизнь была бы такой смесью рая и ада, что самая крепкая организация не выдержала бы этого непрерывного сцепления радостей, горестей, обиды, злобы, любви, зависти, ревности, сожалений, угрызений, страхов, надежд и т. д. Нет, чувства, раз пережитые и потухшие, не поступают в сферу бессознательного, и такой сферы нет в душе чувствующей. Чувства, как сознательные по преимуществу процессы психики, скорее тратят, чем сберегают, душевную силу. Жизнь чувства — расход души» (Д. Н. Овсянико-Куликовский, 1914, с. 24—26).

Для того чтобы подтвердить эту мысль, Овсянико-Куликовский подробно показывает, что в нашей мысли господствует закон памяти, а в нашем чувстве закон забвения, и за основу для своего рассмотрения берет самые яркие и высшие проявления чувства, именно аффекты и страсти... «Что аффекты и страсти представляют собою расходование душевной силы, это не может подлежать сомнению, равно как и то, что если взять всю совокупность аффектов и страстей за известный период времени, то этот расход окажется огромным. Какие статьи в этом расходе могут быть признаны полезными и производительными — это уж другой воп-



рос; но несомненно, что многие страсти и различные аффекты оказываются настоящим расточительством, душевным мотовством, ведущим к банкротству психики.

Так вот, если будем иметь в виду, с одной стороны, высшие процессы обобщающей мысли, научной и философской, а с другой — самые сильные и яркие аффекты и страсти, то коренная противоположность и антагонизм двух душ — мыслящей и чувствующей — выступят отчетливо в нашем сознании. И мы убедимся, что в самом деле эти две души плохо ладят между собою и что психика человека, из них слагающаяся, есть психика плохо организованная, неустойчивая, исполненная внутренних противоречий» (там же, с. 27—28).

И в самом деле, это представляет собой основной для психологии искусства вопрос — как должны мы смотреть на чувство, только ли как на трату психической энергии, или, в экономии психической жизни оно имеет и экономизирующую, сберегающую роль? Я потому называю этот вопрос центральным, важным для психологии чувства, что в зависимости от того или иного решения его находится ответ на другой центральный вопрос психологической эстетики — о принципе экономии сил. Со времен Спенсера[141] у нас принято в основу искусства класть объяснение, исходящее из закона экономии душевных сил*, в котором Спенсер и Авенариус[143] видели чуть ли не универсальный принцип душевной работы. Этот принцип был заимствован искусствоведами, и в русской литературе всех полнее формулировал его Веселовский, выдвинув знаменитую формулу, гласящую, что достоинство стиля состоит именно в том, чтобы составить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов. Та же точка зре-

* В последнее время из психологов проф. А. К. Борсук[142] вновь выступил в защиту принципа экономии сил. «Эстетические переживания суть те и постольку, какие и поскольку обусловливаются входящим в их состав процессом ориентации, совершающимся в соответствии с принципом наименьшей траты сил» («Эстетическое» и «прекрасное» в освещении биопсихологии // Вопросы воспитания нормального и дефективного ребенка. М.; Пг., 1924. С. 31). Но тогда геометрическая теорема доставляла бы высшее эстетическое наслаждение, не говоря уже о хорошо составленной деловой телеграмме. И почему эстетическое переживание вызывает такое волнение?



ния поддерживается и всей школой Потебни, а Овсянико-Куликовский склонен даже все художественное чувство, в отличие от эстетического, свести к чувству экономии. Формалисты ополчились против такого мнения, сославшись на ряд чрезвычайно убедительных доводов, противоречащих этому принципу. Так, Якубинский продемонстрировал, что в поэтическом языке отсутствует закон расподобления плавных звуков; другое исследование показало, что поэтический язык характеризуется именно трудно произносимым стечением звуков, что приемом искусства является прием затруднения восприятия, выведение его из привычного автоматизма и что поэтический язык подчиняется правилу Аристотеля, который говорил, что он должен звучать как чужестранный.

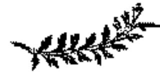
Противоречие, которое существует между этим принципом, с одной стороны, и между теорией чувства как расхода душевной энергии, с другой, совершенно очевидно. Оно привело к тому, что Овсянико-Куликовскому, который захотел в своей теории сохранить оба эти закона, пришлось на деле разделить искусство на две совершенно различные области: на искусство образное и на искусство лирическое. Вполне справедливо Овсянико-Куликовский выделяет художественное чувство из прочих общеэстетических чувств, но под этой художественной эмоцией разумеет эмоции мыслей по преимуществу, т. е. эмоцию удовольствия, основанного на экономии сил. В противоположность этому он рассматривает лирическую эмоцию как эмоцию интеллектуальную и принципиально отличную от первой. Отличие это состоит в том, что лирика вызывает действительную настоящую эмоцию и, следовательно, должна быть выделена в особую психологическую группу. Но эмоция, как мы помним, есть расход энергии, и потому как же вяжется эта теория лирической эмоции с принципом экономии сил? Овсянико-Куликовский совершенно правильно отделяет лирическую эмоцию от той или иной прикладной эмоции, которую эта лирика вызывает. В отличие от Петражицкого, который полагает, что боевая музыка, например, создана для того, чтобы вызывать в нас боевые эмоции, а церковное пение имело своей задачей вызывать эмоции религиозные, Овсянико-Куликовский указывает, что дело происходит не-



сколько иначе: смешивать те и другие эмоции совершенно невозможно, потому что «если допустим такое смешение, то окажется, что, например, цель многочисленных эротических стихотворений состоит в возбуждении полового чувства, идея и цель «Скупого рыцаря» — доказать, что скупость — порок... и т. д. без конца» (1914, с. 191—192).

Если мы примем это различение непосредственного эффекта искусства и его вторичного или прикладного эффекта — его действия и последействия, мы должны будем поставить два совершенно разных вопроса об экономии сил: где имеет место, где сказывается эта экономия сил, столь обязательная, по мнению многих, для переживания искусства, — во вторичном или первичном эффекте искусства? Ответ на этот вопрос нам кажется вполне ясным после тех критических и практических исследований, на которых мы останавливались в предыдущих главах. Мы видели, что в первичном и непосредственном эффекте искусства все указывает, скорее, на затрудненность по сравнению с нехудожественной деятельностью, следовательно, принцип экономии сил если и применим, то, вероятно, по отношению ко вторичному эффекту искусства, к его последствиям, но никак не к самой эстетической реакции на художественное произведение.

В этом смысле разъясняет принцип экономии сил Фрейд, когда он указывает, что эта экономия сил очень далека от того наивного понимания, которое вкладывает в нее Спенсер. Она напоминала бы, по Фрейду, ту мелочную экономию домашней хозяйки, которая, для того чтобы купить на копейку дешевле овощей к обеду, отправлялась бы для этого на рынок, отстоящий от нее на несколько верст, и тем избежала бы ничтожной затраты. «Мы уже давно ушли от ближайшего, но вместе с тем наивного понимания этой экономии, — говорит Фрейд, — как желания вообще избежать психической затраты, причем экономия получается при наибольшем ограничении в употреблении слов и создании мыслительных связей. Мы тогда уже сказали себе: краткое, лаконическое не есть еще остроумное. Краткость остроумия — это особая, именно «остроумная» краткость... Мы можем, конечно, позволить себе сравнить психическую экономию с предприятием. Пока оборот в нем очень неве-



лик, то, разумеется, на предприятие в целом расходуется мало, расходы на содержание управления крайне ограничены. Бережливость распространяется еще на абсолютную величину затраты. Впоследствии, когда предприятие расширилось, значение расходов на содержание управления отступило на задний план. Теперь не придают больше значения тому, как велико количество издержек, если только оборот и доходы увеличились в значительной мере. Экономия в расходах была бы мелочной для предприятия и даже прямо убыточной» (1912, с. 210—211).

Совершенно верно, что нам покажется мелочной та экономия, которую, по мнению Веселовского, совершает поэт, когда в возможно меньшем количестве слов он сообщает нам возможно большее количество мыслей. Можно было бы показать, что дело происходит как раз обратным образом: если пересказать возможно экономичнее и короче, как это делает театральное либретто, содержание какой-нибудь трагедии, мы получим неизмеримо большую экономию в том наивном смысле, о котором говорит Веселовский. Мы увидим, что поэт, наоборот, прибегает к крайне неэкономному расходованию наших сил, когда искусственно затрудняет течение действия, возбуждает наше любопытство, играет на наших догадках, заставляет раздваиваться наше внимание и т. п.

Если мы сравним, скажем, роман Достоевского «Братья Карамазовы» или трагедию «Гамлет» с абсолютно точным прозаическим пересказом их содержания, мы увидим, что неизмеримо больше экономии внимания мы найдем именно в прозаическом пересказе. Для чего в самом интересном месте Достоевский под многоточием скрывает, кто именно убил Федора Карамазова, и почему он заставляет нашу мысль путаться в самых противоположных направлениях, блуждать и не находить правильного выхода, когда неизмеримо экономнее для внимания было бы сразу отчетливо и ясно расположить события так, как это мы делаем в судебном протоколе, в деловой статье, в научном сообщении. Таким образом, принцип экономии сил, в его, спенсеровском смысле, оказывается неприложимым к художественной форме, и рассуждения Спенсера оказываются здесь не у места. Спенсер полагает, что это сбережение сил выражается, например, в том, что в английском языке прилагатель-



ные предшествуют существительному, и когда мы говорим «черная лошадь», то это гораздо экономнее для внимания, чем если бы мы сказали «лошадь черная», потому что в этом случае у нас непременно возникло бы известное затруднение, какой именно представить себе лошадь, когда мы еще не услышали определения ее цвета. Это наивнейшее с психологической точки зрения рассуждение, может быть, и окажется верным в приложении к прозаическому расположению мыслей, хотя и там оно скажется в фактах гораздо более серьезных. Что касается искусства, то здесь господствует как раз обратный принцип расхода и траты разряда нервной энергии, и мы знаем, что чем эта трата и разряд оказываются больше, тем потрясение искусством оказывается выше. Если мы припомним тот элементарный факт, что всякое чувство есть расход души, а искусство непременно связано с возбуждением сложной игры чувств, мы сейчас увидим, что искусство нарушает принцип экономии сил в своем ближайшем действии и подчиняется в построении художественной формы как раз обратному принципу. Наша эстетическая реакция прежде всего открывается нам как реакция не сберегающая, но разрушающая нашу нервную энергию, она больше напоминает взрыв, чем копеечную экономию.

Однако принцип экономии сил, может быть, и приложим к искусству, но в каком-то совсем другом виде, и для того, чтобы разобраться в нем, необходимо составить себе точное представление о самой природе эстетической реакции. По этому вопросу существует чрезвычайное множество взглядов, которые часто даже трудно привести в какое-нибудь согласие или столкновение друг с другом, потому что каждый исследователь останавливается обычно на каком-нибудь частном вопросе, и мы почти не имеем психологических систем, которые раскрыли бы перед нами эстетическую реакцию или эстетическое поведение во всем его объеме. Обычно теория говорит нам только о той или иной частности этой реакции, и потому бывает трудно установить, насколько выдвинутая теория верна или неверна, поскольку она иной раз решает ту задачу, которая раньше еще не формулировалась в целом виде. Мюллер-Фрейенфельс в своей систематической психологии искусства, заключая



теорию эстетической реакции, вполне справедливо замечает, что психологи находятся в данном случае в положении, сходном с биологами, которые также могут хорошо разложить органическую субстанцию на ее химические составные части, но не могут вновь воссоздать это целое из его частей (1922, S. 242).

Совершенно верно, что психолог в лучшем случае остается при анализе, не имея абсолютно никакого доступа к синтезу найденных им частей эстетической реакции, и лучшим доказательством этому служит попытка самого автора синтезировать психологию искусства. Он находит сенсорные, моторные, ассоциативные, интеллектуальные, эмоциональные факторы этой реакции, но в какой связи стоят они друг к другу, как из этих отдельных факторов, из которых каждый как таковой может встречаться и вне искусства, воссоздать целостную психологию искусства — об этом автор сказать ничего не может и заключает свое исследование итогами, которые, конечно, представляют шаг вперед по сравнению с «мертвым морем отвлеченных понятий» старой эстетики, как о ней метко сказал Дессуар[144], но еще не составляют почти ничего для объективной психологии.

Эти итоги могут быть выражены в нескольких словах, и сводятся они к следующему. Мюллер-Фрейенфельс считает твердо установленным, что художественное наслаждение не есть чистая рецепция, но требует высочайшей деятельности психики. Переживания искусства не воспринимаются душой, как куча зерен — мешком, скорее, они требуют такого прорастания, какого требует семя на плодородной почве, и исследование психолога здесь способно только вскрыть те вспомогательные средства, которые для такого прорастания нужны, наподобие того как прорастание семени требует теплоты, влажности, некоторых химических примесей и т. п. (ibid., S.248). Самое же прорастание остается психологу столь же неизвестным после исследования, как и до него.

Наша попытка в том именно и заключается, чтобы, оставив в стороне систематический анализ и исчерпывающую полноту составных частей эстетической реакции, указать на самое основное и центральное в ней; говоря словами



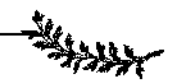
Мюллера, изучить самое прорастание, а не условия, ему способствующие. Если обратиться к таким синтетическим теориям эстетического чувства, то мы можем сгруппировать все до сих пор высказанное по этому поводу вокруг двух основных типов решения этой проблемы. Первое из них высказывалось уже давно и доведено до окончательной ясности и исключительного мещанства в теории Христиансена. Его концепция художественного чувства чрезвычайно проста и ясна: всякое решительное воздействие внешнего мира имеет свое особое чувственно-нравственное действие, по выражению Гёте, впечатление, настроение или эмоциональное впечатление, дифференциал настроения, который прежними психологами очень просто и очень ясно обозначался как чувственный тон ощущения. Так, например, голубой цвет нас успокаивает, желтый, наоборот, возбуждает. В основе искусства, по мнению Христиансена, и лежат эти дифференциалы настроения, и всю эстетическую реакцию, согласно этому взгляду, можно изобразить следующим образом: объект искусства, или эстетический объект, состоит из разных частей, в него входят впечатления материала, предмета, формы, которые сами по себе совершенно различны, но имеют то между собой общее, что каждому элементу соответствует известный эмоциональный тон и «материал предмета и форма входят в эстетический объект не прямо, а в виде привносимых ими эмоциональных элементов» (Б. Христиансен, 1911, с. 111), которые и могут сливаться воедино и в последовательном слиянии — или, вернее сказать срастании — составляют то, что называется эстетическим объектом. Эстетическая реакция, таким образом, очень напоминает игру на рояле: каждый элемент, входящий в состав произведения искусства, ударяет как бы на соответственный чувственный клавиш нашего организма, в ответ раздается чувственный тон или звук, и вся эстетическая реакция есть эти встающие в ответ на удары по клавишам эмоциональные впечатления.

Таким образом, оказывается, что ни один элемент в произведении искусства сам по себе не важен. Это только клавиша. Важна та эмоциональная реакция, которую он в нас пробуждает. Такая довольно механическая концепция, конечно, оказывается в корне бессильной разрешить вопрос



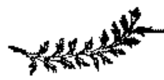
о художественной реакции хотя бы по одному тому, что эмоциональная тайна всякого впечатления оказывается чрезвычайно слабой по сравнению с теми очень сильными аффектами, которые несомненно входят в состав эстетической реакции. Кроме и помимо эмоционального впечатления от существующих порознь элементов искусства в эстетической реакции можно различить с несомненностью совершенно определенного порядка эмоциональные переживания, которые никак не могут быть отнесены к этим дифференциалам настроения. Правда, сам Христиансен просит различать его теорию и банальную теорию, сводящую искусство к настроению, но это различение, так сказать, в степени или в градусе, количественное, а не качественное различие, и в результате мы все же получаем концепцию искусства как настроения, возникающего из отдельных дифференциалов, и никак не можем понять, какая же существует связь между переживанием искусства и всем течением нашей ежедневной жизни и почему искусство оказывается таким важным, близким и существенным для каждого из нас. Сам Христиансен вынужден вступить в противоречие с собственной теорией, как только он хочет определить искусство как видимость влечения и важнейшей жизненной деятельности. Его психологическая теория сейчас же оказывается не в состоянии объяснить, каким образом через эмоциональный тон элементов искусство может дойти до осуществления — хотя бы видимого — самых важных влечений нашей психики. При таком психологическом понимании искусство все время остается на чрезвычайно мелкой глубине, почти на поверхности нашей психики, потому что чувственный тон есть нечто неотделимое от самого ощущения, и хотя эта теория везде противопоставляет себя сенсуализму и указывает, что радость искусства совершается не в глазу и не в ухе, она все же не может указать достаточно точно того места, где эта радость совершается, и помещает ее чуть-чуть глубже глаза и уха и связывает ее с деятельностью, неотъемлемой от деятельности наших воспринимающих органов.

Гораздо сильнее и глубже оказывается другая теория, как раз противоположная, которая известна в психологической литературе под именем теории вчувствования.



Эта теория, ведущая свое начало от Гердера[145] и нашедшая высшее развитие в работах Липпса, исходит из как раз противоположной концепции чувства. Согласно этой теории, чувства не пробуждаются в нас произведением искусства, как звуки клавишами на рояле, каждый элемент искусства не вносит в нас своего эмоционального тона, а дело происходит как раз наоборот. Мы изнутри себя вносим в произведение искусства, вчувствуем в него те или иные чувства, которые подымаются из самой глубины нашего существа и которые, конечно же, не лежат на поверхности у самых наших рецепторов, а связаны с самой сложной деятельностью нашего организма. «Такова природа нашей души, — говорит Фишер, — что она *всецело вкладывается* в явления внешней природы или в формы, созданные человеком, приписывает этим явлениям, у которых нет ничего общего с каким-либо выражением, известные настроения, с помощью *непроизвольного и бессознательного* акта переходят со своим *настроением* в предмет. Это ссуда, это вкладывание, это *вчувствование души* в неодушевленные формы и есть то, о чем главным образом идет речь в эстетике» (1905, с. 48).

Так же точно разъясняет дело и Липпс, который развил блестящую теорию вчувствования в линейные и пространственные формы. Он прекрасно показал, как мы подымаемся вместе с высокой линией и падаем вместе с опускающейся вниз, как мы сгибаемся вместе с кругом и чувствуем опору вместе с лежащим прямоугольником. Если отбросить чисто метафизические построения и принципы, которые Липпс привносит часто в свою теорию, и остаться только при тех эмпирических фактах, которые он вскрыл, можно сказать, что эта теория является несомненно очень плодотворной и в некоторой части непременно войдет в состав будущей объективной психологической теории эстетики. Вчувствование и есть с объективной точки зрения реакция, ответ на раздражение, и Липпс, когда утверждает, что мы вносим свои реакции в объект искусства, гораздо более прав, чем Христиансен, который полагал, что эстетический объект вносит в нас свои эмоциональные качества. Однако эта теория страдает не меньшими недостатками, чем предыдущая. Основным ее пороком является то, что она, в сущности говоря, не дает критерия для различения эстети-

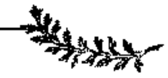


ческой реакции и всякого вообще восприятия, не имеющего отношения к искусству. Прав Мейман[146], когда говорит, «что вчувствования представляют собой *общую никогда не отсутствующую составную часть всех наших чувственных восприятий и поэтому не могут иметь никакого специфически эстетического значения»* (1920, с. 149).

Так же убедительны его два других возражения, именно то, что вчувствование, например, пробуждаемое вольными стихами Фауста, иногда выступает на первый план, иногда же совершенно заслоняется впечатлением, исходящим от содержания, и что оно в целом в восприятии Фауста является подчиненным элементом эстетической реакции, а не ее ядром. Точно так же справедливо и то замечание, что, если мы перейдем к сложным художественным произведениям, к роману, архитектурной постройке и т. д., мы увидим, что их главное воздействие основывается на иных процессах, очень сложных, на том, что мы воспринимаем связь целого, производим сложную интеллектуальную работу и т. д.

Для критики обеих теорий чрезвычайно полезно иметь в виду то разделение аффектов, которое принимает Мюллер-Фрейенфельс. По его мнению, художественное произведение вызывает в нас двоякого рода аффекты. Если я переживаю вместе с Отелло его боль, ревность и муки или ужас Макбета при взгляде на духа Банко — это будет соаффект; если же я переживаю страх за Дездемону, когда она еще не догадывается о том, что ей грозит опасность, — это будет собственный аффект зрителя, который следует отличать от соаффекта (R. Müller-Freienfels, 1922, S. 207—208).

Совершенно ясно, что в то время как теория Христиансена поясняет нам только собственные аффекты зрителя и не принимает во внимание соаффекты, потому что ни один психолог не назовет соаффект ужаса Макбета и мук Отелло эмоциональным тоном этих образов — их эмоциональный тон совершенно другой, и, следовательно, эта теория оставляет без всякого внимания все соаффекты; напротив того, теория Липпса объясняет исключительно соаффекты, она может помочь нам понять, как мы путем симпатического вчувствования переживаем с Отелло или с Макбетом их страсти, но каким путем мы переживаем страх за Дездемону, которая еще беспечна и ни о чем не подозревает, —



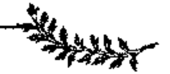
этого теория вчувствования не в состоянии нам пояснить. Мюллер-Фрейенфельс нам говорит: так часто упоминаемая теперь теория вчувствования не годится для объяснения этих различных родов аффектов. Самое большее — ее можно применить к соаффектам, для собственных аффектов она оказывается негодной. Только частично мы переживаем в театре чувства и аффекты таковыми, как они даны у действующих лиц, большей частью мы переживаем их *не с*, но *по поводу* чувств действующих лиц. Так, например, сострадание несправедливо называется этим именем, это только в очень редких случаях страдание вместе с кем-нибудь другим, гораздо чаще это есть страдание по поводу страдания другого (ibid., S. 208—209). И эти замечания совершенно оправдываются на той теории трагического впечатления, которую развивает Липпс. Он применяет для этого объяснения введенный им закон психической запруды, гласящий, что, если психическое событие, например связь представлений, задерживается в своем естественном течении, то психическое движение образует запруду, т. е. оно останавливается и повышается именно на том месте, где есть налицо задержка, помеха, перерыв. Так, благодаря трагическим задержкам повышается ценность страдающего героя, а благодаря вчувствованию — и наша собственная ценность. Согласно Липпсу, при виде душевного страдания повышается не что иное, как именно это объективированное чувство самоценности. Иными словами, я в повышенной степени чувствую себя и свою человеческую ценность в другом, я чувствую и в повышенной степени переживаю, что значит быть человеком. И средством к этому является страдание. Таким образом, все понимание трагического исходит из соаффекта, а собственный аффект трагедии остается при этом совершенно неразъясненным.

Таким образом, мы видим, что ни одна из двух существующих теорий эстетического чувства не в состоянии объяснить нам той внутренней связи, которая существует между чувством и предстоящими нашему восприятию объектами; для этого нам надо опереться на такие психологические системы, которые в основу объяснения кладут именно связь фантазии и чувства. Я имею в виду тот последний пересмотр вопроса о фантазии, который совершен Мейнонгом и его

школой, Целлером, Майером и другими психологами в последние десятилетия.

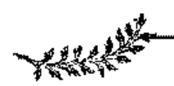
Новый взгляд, если не останавливаться на частностях, может быть представлен приблизительно в следующем виде. Психологи исходят в своих исследованиях из той несомненной связи, которая существует между эмоциями и фантазией. Как показали эти исследования, всякая наша эмоция имеет не только телесное выражение, но и выражение душевное, как считают психологи этой школы; по мнению Рибо, всякое чувство воплощается, фиксируется в какой-либо идее, как это лучше всего видно при бреде преследования. Эмоция выражается, следовательно, не столько в мимических, пантомимических, секреторных, соматических реакциях нашего организма, но она нуждается в известном выражении посредством нашей фантазии. Так называемые беспредметные эмоции служат лучшим доказательством этого. Патологические случаи фобий — навязчивого страха и т. п. — непременно связываются с определенными представлениями, в большей части абсолютно ложными и искажающими действительность, и находят таким образом свое «душевное» выражение. Так, больной, страдающий навязчивым страхом, в сущности говоря, болен чувством, у него беспричинный страх, и уже потому его фантазия подсказывает ему, что все за ним гонятся и его преследуют. И мы у такого больного находим как раз обратную последовательность событий, чем у нормального человека. Там — сперва преследование, затем страх, здесь — сперва страх, а затем вымышленное преследование. Это явление очень хорошо сформулировал проф. Зеньковский, назвав его законом двойного выражения чувств. Под этим законом подписались бы почти все современные психологи, если разуметь под ним тот факт, что всякая эмоция обслуживается воображением и сказывается в целом ряде фантастических представлений и образов, которые служат как бы вторым выражением.

С бóльшим правом мы могли бы сказать, что эмоция помимо ее периферического имеет еще и центральное действие и что речь в данном случае должна идти именно об этом последнем. На этом основано исследование Мейнонга. Он предлагает различать суждения и допущения по при-



знаку того, существует ли у нас убеждение в правильности этого акта. Если мы ложно принимаем встречного человека за знакомого, не зная своей ошибки, тогда это суждение, если же мы, зная, что это не наш знакомый, все же поддаемся ложному пониманию и глядим на встречного как на знакомого, то здесь имеет место допущение. Допущение, по мнению Мейнонга, лежит в основе детской игры и эстетической иллюзии и является источником тех «чувств и фантазий», которые сопровождают обе эти деятельности. Эти призрачные чувства некоторые авторы, например Витасек[147], понимают так же, как и реальные чувства. Он допускает, что находимые в опыте различия между действительными и воображаемыми чувствами могут быть сведены исключительно на то, что предпосылкой первых служат суждения, а вторых — допущения. Мысль эту можно было бы назвать законом реальности чувств, и смысл этого закона можно было бы сформулировать приблизительно следующим образом: если я принимаю висящее ночью в комнате пальто за человека, то мое заблуждение совершенно очевидно, потому что переживание мое ложно и ему не соответствует никакое реальное содержание. Но чувство страха, которое я испытываю при этом, оказывается совершенно реальным.

Таким образом, все фантастические и нереальные наши переживания, в сущности, протекают на совершенно реальной эмоциональной основе. Таким образом, мы видим, что чувство и фантазия являются не двумя друг от друга отделенными процессами, но, в сущности, одним и тем же процессом, и мы вправе смотреть на фантазию как на центральное выражение эмоциональной реакции. Отсюда можно сделать чрезвычайно важный для нашей теории вывод. Уже в прежней психологии поднимался вопрос о том, в каком отношении стоят друг к другу центральное и периферическое выражение эмоций, и под влиянием деятельности фантазии усиливается или, наоборот, ослабевает внешнее выражение чувств: Вундт и Леман давали противоположные ответы на этот вопрос; Майер полагает, что оба ответа могут быть правильны. И вполне очевидно, что здесь могут быть два случая — один, когда образы фантазии или представления являются внутренними раздражителями для



нашей новой реакции, тогда они несомненно усиливают основную реакцию. Так, яркое представление усиливает наше любовное возбуждение, но очевидно, что в этом случае фантазия не является выражением той эмоции, которую она усиливает, а является разрядом предшествующей эмоции. Там же, где эмоция находит свое разрешение в образах фантазии, там, конечно, это фантазирование ослабляет реальное проявление эмоции, и, если мы изжили наш гнев в нашей фантазии, он в наружном проявлении скажется чрезвычайно слабо.

Нам думается, что в применении к эмоциональной реакции сохраняют свое значение те общие психологические законы, которые установлены применительно ко всякой простой сенсомоторной реакции. Если мы примем во внимание с несомненностью установленный факт — что всякая наша реакция замедляется в своем течении и теряет в своей интенсивности, как только усложняется входящий в ее состав центральный момент, — мы сейчас обнаруживаем некоторое сходство с рассматриваемым нами положением. Мы увидим, что и здесь с усилением фантазии как центрального момента эмоциональной реакции ее периферическая сторона задерживается во времени и ослабевает в интенсивности. Установленный школой Вундта в отношении времени и исследованиями проф. Корнилова в отношении динамики реакции, этот закон кажется нам применимым и здесь. Этот закон однополюсной траты энергии можно выразить так: нервная энергия имеет тенденцию к тому, чтобы растрачиваться на одном полюсе — или в центре, или на периферии; всякое усиление энергетической траты на одном полюсе немедленно же влечет за собой ослабление ее на другом. Это же самое в разрозненном виде открывают и отдельные исследования эмоции, и то новое, что мы хотим внести в понимание этого вопроса, сводится исключительно к собиранию этих разрозненных мыслей воедино и к подведению их под общий закон нашей реакции. По мнению Грооса[148], как при игре, так и при эстетической деятельности речь идет о *задержке, но не о подавлении реакции.* «По моему все более крепнущему убеждению эмоции в собственном смысле слова находятся в тесной связи с физическими ощущениями. В н у т р и о р г а н и ч е с к и е состо-



яния, представляющие собой основу душевных движений, вероятно, так же задерживаются до известной степени тенденцией к продолжаемости исходного представления, как у играющего в борьбу ребенка задерживается движение руки, готовой нанести удар» (К. Гроос, 1916, с. 184—185).

Эту задержку и ослабление внутриорганических и внешних проявлений эмоций и следует, мне кажется, рассматривать как частный случай действия общего закона однополюсной траты энергии при эмоциях, сущность которого сводится к тому, что при эмоции трата энергии совершается преимущественно на одном из двух полюсов — или на периферии, или в центре — и усиление деятельности на одном полюсе ведет немедленно же к ослаблению ее на другом.

Мне думается, что только с этой точки зрения можно рассматривать и искусство, которое как будто пробуждает в нас чрезвычайно сильные чувства, но чувства эти вместе с тем ни в чем не выражаются. Это загадочное отличие художественного чувства от обычного, мне кажется, следует понимать таким образом, что это есть то же самое чувство, но разрешаемое чрезвычайно усиленной деятельностью фантазии. Таким образом, мы обретаем единство между теми разрозненными элементами, из которых складывается всякая художественная реакция. С одной стороны, созерцание, с другой — чувство никогда еще психологами не приводились во взаимную связь, никогда еще не было указано места и значения каждого элемента в составе художественного переживания, и самый последовательный из авторов, Мюллер-Фрейенфельс, предложил разрешать вопрос таким образом, что существует два типа искусства и два типа зрителей. Для одних преобладающее значение имеет созерцание, других — чувство, и наоборот.

Что это действительно так и что высказываемое нами предположение, весьма вероятно, вытекает из того, что психологи до сих пор не могли указать разницы, которая существует между чувством в искусстве и реальным чувством. Мюллер-Фрейенфельс сводит всю разницу к чисто количественным изменениям и говорит: «...эстетические аффекты суть *парциальные,* т. е. не стремящиеся к переходу в действие; аффекты, которые, однако, несмотря на это, могут достигнуть самой высокой степени интенсивности чувств»

(1922, S. 210). Это вполне совпадает с тем, что нами сказано только что. Сюда же близко подходит и то учение психологов об изоляции как необходимом условии эстетического переживания, на которое указывали Мюнстерберг, Гаман и другие. Эта изоляция, в сущности говоря, означает не что иное, как отделение эстетического раздражителя от всех прочих раздражителей, и оно, конечно, совершенно необходимо только потому, что оно гарантирует чисто центральное разрешение возбуждаемых искусством аффектов и обеспечивает то, что эти аффекты не скажутся ни в каком наружном действии. Геннекен видит то же различие между реальным и художественным чувством именно в том факте, что эмоции сами по себе не приводят непосредственно ни к каким действиям. «...Всякое литературное произведение, — говорит он, — имеет целью вызвать определенные, но не способные *непосредственно* выразиться действием эмоции...» (1892, с. 15).

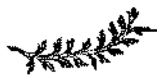
Таким образом, именно задержка наружного проявления является отличительным симптомом художественной эмоции при сохранении ее необычайной силы. Мы могли бы показать, что искусство есть центральная эмоция или эмоция, разрешающаяся преимущественно в коре головного мозга. Эмоции искусства суть умные эмоции. Вместо того чтобы проявиться в сжимании кулаков и в дрожи, они разрешаются преимущественно в образах фантазии. Дидро[149] совершенно прав, когда говорит, что актер плачет настоящими слезами, но слезы его текут из мозга, и этим он выражает самую сущность художественной реакции как таковой. Однако с нахождением этого проблема остается еще далеко не решенной, потому что подобное же центральное разрешение мы можем представить себе и под протеканием обыкновенного чувства. Следовательно, в одном найденном признаке мы не можем видеть специфического отличия эстетической эмоции.

Пойдем дальше. Мы легко натолкнемся на обычное утверждение психологов, что существуют смешанные чувствования, и хотя некоторые авторы, как, например, Титченер, склонны отрицать существование таких смешанных эмоций, однако исследователи искусства указывают всегда на то, что искусство имеет дело именно со смешанны-



ми чувствами, эмоция вообще имеет некоторый общеорганический характер, недаром многие исследователи видели в ней внутриорганическую реакцию, в которой выражается как бы согласие или несогласие нашего организма с реакцией отправления отдельного органа. В эмоции как бы проявляется настоящая солидарность нашего организма. Очень хорошо это выражает Титченер: «Когда Отелло суров с Дездемоной, она извиняет его тем, что он расстроен государственными делами». «Если обжечь себе палец, — говорит она, — то это чувство боли передается и другим нашим здоровым членам» (1914, с. 198). Здесь эмоция открывается именно как общеорганическая реакция и как отзыв всего организма на события, происходящие в отдельном органе. И отсюда понятно, что при таком общеорганическом характере эмоции искусство, которое не отталкивает, но привлекает нас к себе и все же заключает неприятное чувство, должно непременно иметь дело со смешанными чувствами. Мюллер-Фрейенфельс приводит в подтверждение этого мнение Сократа, переданное Платоном, о том, что задачей одного и того же человека должно быть писать комедии и трагедии (1922, S. 203), настолько противоположность чувств кажется ему необходимо присущей эстетическому впечатлению. В своем анализе трагического чувства он прямо указывает на двойственность как на его основу и показывает, что трагическое есть невозможная проблема, если ставить ее объективно, без психологического обоснования, именно потому, что основой трагического является двойственность подавленности и возбуждения (ibid., S. 227). Несмотря на угнетающий характер трагического впечатления, «в своем целом трагическое впечатление представляет один из самых высоких подъемов, на которые способна человеческая природа, потому что через духовное преодоление глубочайшей боли возникает чувство триумфа, не имеющее себе равного» (ibid., S. 229).

На двойственность трагического впечатления указывает и Шильдер как на основу этого переживания (P. Schilder, 1924, S. 320). Да и нет, пожалуй, ни одного автора, который бы обошел молчанием тот факт, что в трагедии мы имеем всегда дело с нарастанием противоположных чувств. Плеханов приводит мнение Дарвина относительно начала ан-



титезы в наших выразительных движениях и пытается применить это к искусству. Дарвин говорит: «Некоторые душевные настроения вызывают... известные привычные движения, которые при первом своем появлении даже и теперь принадлежат к числу полезных движений; и мы увидим, что при совершенно противоположном умственном настроении существует сильное и непроизвольное стремление к выполнению движений совершенно противоположного свойства, хотя эти последние никогда не могли приносить никакой пользы» (1896, с. 26—27). «Это, по-видимому, заключается в том, что всякое движение, произвольно совершаемое нами *в течение всей нашей жизни, всегда требовало действия* известных мышц; а совершая какое-нибудь прямо противоположное движение, мы приводили в действие противоположный ряд мышц, как, например, при повороте направо и налево, при отталкивании или притягивании какого-нибудь предмета, при поднимании или опускании тяжести... Так как выполнение противоположных движений под противоположными импульсами стало привычным в нас и в низших животных, то, когда действия одного рода тесно ассоциировались с какими-либо ощущениями или чувствованиями, совершенно естественно предположить, что действия совершенно противоположного свойства станут совершаться непроизвольно, вследствие привычной ассоциации, под влиянием прямо противоположных ощущений или чувствований» (там же).

Этот замечательный, открытый Дарвином закон находит себе несомненное применение в искусстве, и для нас, вероятно, не составит теперь загадки то обстоятельство, что трагедия, которая возбуждает в нас сразу аффекты противоположного свойства, действует, видимо, согласно началу антитезы и посылает противоположные импульсы к противоположным группам мускулов. Она заставляет нас как бы одновременно двигаться направо и налево, одновременно поднимать и опускать тяжесть, она одновременно возбуждает и мускулы, и их антагонистов. Именно поэтому во вторую очередь объясняется задержка во внешнем проявлении аффектов, которую мы имеем в искусстве. И именно в этом, кажется нам, заключается специфическое отличие эстетической реакции.



Мы видели из всех предыдущих исследований, что всякое художественное произведение — басня, новелла, трагедия — заключает в себе непременно аффективное противоречие, вызывает взаимно противоположные ряды чувств и приводит к их короткому замыканию и уничтожению. Это и можно назвать истинным эффектом художественного произведения, и мы при этом подходим совершенно вплотную к тому понятию катарсиса, которое Аристотель положил в основу объяснения трагедии и упоминал неоднократно по поводу других искусств. В «Поэтике» он говорит, что «трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем [подражание], при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха, очищение подобных аффектов» (1957, с. 56).

Какое бы мы толкование ни давали этому загадочному слову «катарсис», мы все равно не можем быть уверены в том, что именно это содержание вкладывал в него Аристотель, но для наших целей это и не важно. Будем ли мы вместе с Лессингом понимать под катарсисом моральное действие трагедии, «превращение» страстей в добродетельные наклонности, или с Э. Мюллером увидим в нем переход от неудовольствия к удовольствию, примем толкование Бернайса, что слово это означает исцеление и очищение в медицинском смысле, или мнение Целлера, что катарсис есть успокоение аффекта, — все равно это выразит самым несовершенным образом то значение, которое мы хотим придать здесь этому слову. Но, несмотря на неопределенность его содержания и несмотря на явный отказ от попытки уяснить себе его значение в аристотелевском тексте, мы все же полагаем, что никакой другой термин из употреблявшихся до сих пор в психологии не выражает с такой полнотой и ясностью того центрального для эстетической реакции факта, что мучительные и неприятные аффекты подвергаются некоторому разряду, уничтожению, превращению в противоположные и что эстетическая реакция как таковая в сущности сводится к такому катарсису, т. е. к сложному превращению чувств.



Мы очень мало знаем сейчас достоверного о самом процессе катарсиса, но мы все же знаем о нем самое существенное, именно то, что разряд нервной энергии, который составляет сущность всякого чувства, при этом процессе совершается в противоположном направлении, чем это имеет место обычно, и что искусство, таким образом, становится сильнейшим средством для наиболее целесообразных и важных разрядов нервной энергии. Основу этого процесса мы видим в той противоречивости, которая заложена в структуре всякого художественного произведения. Мы уже приводили указания Овсянико-Куликовского на то, что сцена прощания Гектора возбуждает в нас, в сущности говоря, эмоции совершенно различного порядка. С одной стороны, это прощание вызывает в нас те чувства, которые оно вызвало бы, если бы было изложено Писемским, и это, по мнению автора, есть совсем не лирическая эмоция, но к этому присоединяется другая эмоция, возбуждаемая действием гекзаметров, и именно эта вторая эмоция и есть лирическая по существу. Мы можем поставить вопрос гораздо шире и говорить не только о лирической эмоции, но во всяком художественном произведении различать эмоции, вызываемые материалом, и эмоции, вызываемые формой, и спросить, в каком отношении эти два ряда эмоций находятся друг с другом. Мы уже заранее знаем ответ на этот вопрос. Он подготовлен всеми предыдущими рассуждениями, мы едва ли ошибемся, если скажем, что они находятся в постоянном антагонизме, что они направлены в противоположные стороны и что от басни и до трагедии закон эстетической реакции один: *она заключает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение.*

Вот этот процесс мы и хотели бы определить словом катарсис. Мы могли бы показать то, что художник всегда формой преодолевает свое содержание, и мы нашли для этого блестящее подтверждение и в строении басни, и в строении трагедии. Стоит только рассмотреть психологическое действие отдельных формальных элементов, и мы сейчас увидим, что они как бы нарочно приспособлены для того, чтобы отвечать этой задаче. Так, например, Вундт с доста-



точной ясностью показал, что ритм сам по себе выражает только временной способ выражения чувств и что отдельная ритмическая форма является изображением течения чувств, но так как временной способ протекания чувств составляет часть самого аффекта, то изображение этого способа в ритме вызывает и самый аффект. «Итак, — формулирует Вундт, — эстетическое значение ритма сводится к тому, что он вызывает те аффекты, течение которых он изображает, или, другими словами: каждый раз ритм вызывает тот аффект, составной частью которого он является в силу психологических законов эмоционального процесса» (б. г., с. 209).

Мы видим, таким образом, что ритм сам по себе как один из формальных элементов способен вызвать изображаемые им аффекты. Стоит нам только предположить, что поэт изберет ритм, эффект которого будет противоположен эффекту самого содержания, и мы получим то, о чем идет все время речь. Вот Бунин в ритме холодного спокойствия рассказал об убийстве, о выстреле, о страсти. Его ритм вызывает совершенно противоположный эффект тому, который вызывается предметом его повести. В результате эстетическая реакция сводится к катарсису, мы испытываем сложный разряд чувств, их взаимное превращение, и вместо мучительных переживаний, вызываемых содержанием повести, мы имеем налицо высокое и просветляющее ощущение легкого дыхания. Так же обстоит дело и в басне и в трагедии. Мы этим вовсе не хотим сказать, что ритм непременно несет функцию такого катартического просветления чувства, мы только хотели на примере ритма показать, что это просветление может совершаться, и несомненно, что именно такая противоположность чувств существует и в том случае, о котором говорит Овсянико-Куликовский. Гекзаметры, если они нужны только на что-нибудь и если Гомер чем-нибудь выше Писемского, несомненно просветляют и катартически очищают ту эмоцию, которая вызывается содержанием сцены. Найденная нами противоположность в строении художественной формы и содержания и есть основа катартического действия эстетической реакции. Это прекрасно выражено в словах Шиллера о действии трагической формы: «Итак, настоящая тайна искусства мастера



заключается в том, чтобы формою уничтожить содержание; и тем больше торжество искусства, отодвигающего содержание и господствующего над ним, чем величественнее, притязательнее и соблазнительнее содержание само по себе, чем более оно со *своим* действием выдвигается на первый план, или же чем более зритель склонен поддаться содержанию» (1919, с. 326).

Здесь в форме эстетического закона выражено то верное наблюдение, что всякое произведение искусства таит в себе внутренний разлад между содержанием и формой и что именно формой достигает художник того эффекта, что содержание уничтожается, как бы погашается.

Теперь мы можем подвести итоги нашим рассуждениям и обратиться к составлению окончательных формул. Мы могли бы сказать, что основой эстетической реакции являются вызываемые искусством аффекты, переживаемые нами со всей реальностью и силой, но находящие себе разряд в той деятельности фантазии, которой требует от нас всякий раз восприятие искусства. Благодаря этому центральному разряду чрезвычайно задерживается и подавляется внешняя моторная сторона аффекта, и нам начинает казаться, что мы переживаем только призрачные чувства. На этом единстве чувства и фантазии и основано всякое искусство. Ближайшей его особенностью является то, что оно, вызывая в нас противоположно направленные аффекты, задерживает только благодаря началу антитезы моторное выражение эмоций и, сталкивая противоположные импульсы, уничтожает аффекты содержания, аффекты формы, приводя к взрыву, к разряду нервной энергии.

В этом превращении аффектов, в их самосгорании, во взрывной реакции, приводящей к разряду тех эмоций, которые тут же были вызваны, и заключается катарсис эстетической реакции.

Глава X

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

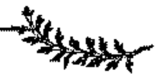
Мы уже указали выше на противоречие как на самое основное свойство художественной формы и материала и, как итог нашего исследования, нашли, что самой центральной и определяющей частью эстетической реакции является преобладание того аффективного противоречия, которое мы условно назвали не имеющим определенного значения словом *катарсис*.

Было бы, конечно, чрезвычайно важно показать дальше, как этот катарсис осуществляется в разных искусствах, каковы ближайшие его черты, какие вспомогательные процессы и механизмы принимают в нем участие; однако раскрытие содержания этой формулы искусства как катарсиса мы оставляем за пределами этой работы, так как это должно составить предмет целого ряда дальнейших исследований, специальных для каждой области искусства. Для нас важно было остановить внимание именно на центральной точке эстетической реакции, указать ее психологическую центральную тяжесть, которая послужила бы основным объяснительным принципом при всех дальнейших исследованиях. Единственное, что нам остается сейчас сделать, это возможно бегло проверить емкость найденной нами формулы, установить тот круг явлений, который она охватывает и объясняет. Строго говоря, и эта проверка емкости найденной нами формулы, как и нахождение всех поправок, которые естественно вытекают из такой проверки, есть тоже дело многочисленных и отдельных исследований. Однако мы попытаемся в беглом обзоре посмотреть, насколько выдерживает эта формула «пробу на факты». Естественно, что нам придется остановиться только на отдельных, случайных явлениях и мы заранее должны отказаться от мысли провести систематическую проверку фактами нашей формулы. Для этого возьмем несколько типичных примеров из области каждого искусства и посмотрим, насколько наша формула находит себе оправдание в действительности. Для начала остановимся на роли поэзии.



Если обратиться к исследованиям стиха как эстетического факта, которые произведены не психологами, а искусствоведами, можно сейчас же заметить разительное сходство в выводах, к которым приходят, с одной стороны, искусствоведы, а с другой стороны, психологи. Два ряда фактов — психических и эстетических — обнаруживают удивительное соответствие, и в этом соответствии мы видим подтверждение и определение установленной нами формулы. Таково в новой поэтике понятие ритма. Мы уже давно оставили позади себя те времена наивного толкования ритма, когда ритм понимался как простой метр, т. е. простой размер, и уже исследования Андрея Белого в России, Сарана за границей показали, что ритм есть сложный художественный факт, который всецело соответствует тому противоречию, которое нами выдвигается как основа художественной реакции. Русская тоническая система стиха основана на правильном чередовании ударных и неударных слогов, и если мы называем размер четырехстопным ямбом, то это означает, что в этом стихе должны быть четыре ударных слога, стоящих через один неударный, на втором месте в стопе. Совершенно ясно, что четырехстопный ямб почти никогда неосуществим на деле, потому что для его осуществления потребовалось бы составить стих из четырех двусложных слов, так как каждое слово имеет в русском языке только одно ударение. На деле мы имеем совершенно иное. В стихах, написанных этим размером, мы встречаем и три, и пять, и шесть слов, т. е. больше и меньше ударений, чем это требуется размером.

Школьная теория словесности учила, что это расхождение требований размера с реальным количеством ударений в стихе покрывается тем, что мы якобы скрадываем лишние ударения и, наоборот, добавляем от себя искусственные новые ударения и таким образом подгоняем наше произношение под стихотворную схему. Такое школьное чтение свойственно детям, которые особенно легко поддаются этой схеме и читают, искусственно разрубая стих на стопы: «Прибе-жали в избу дети...» На деле это оказывается совершенно не так. Наше произношение сохраняет естественное ударение слов, и в результате стих отступает от метрической схемы чрезвычайно часто, и Белый называет ритмом имен-



но эту совокупность отступлений от метрической схемы. По его мнению, ритм есть не соблюдение размера, а отступление от него, нарушение его, и это очень легко пояснить простым соображением: если бы ритм стиха действительно сводился к сохранению правильного чередования простого такта, совершенно ясно, что тогда, во-первых, все стихи, написанные одним размером, были бы совершенно тождественны, во-вторых, никакого эмоционального действия такой такт, в лучшем случае напоминающий трещотку или барабан, не мог бы иметь. Так же обстоит дело с тактом в музыке, ритм которой, конечно, не заключается в том такте, который можно отбивать ногой, а в том реальном заполнении этих равных тактовых промежутков неравными и неодинаковыми звуками, которое создает впечатление сложного ритмического движения. Эти отступления проявляют известную правильность, вступают в известное сочетание, и вот их систему Белый кладет в основу понятия ритма (см.: Андрей Белый, 1910).

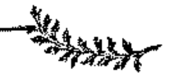
Исследования Белого в самом существенном подтвердились, и сейчас в любом учебнике метрики мы найдем точное разграничение двух понятий — размера и ритма. Необходимость такого разграничения проистекает из того, что слова нашей речи оказывают сопротивление размеру, который хочет их уложить в стих. «...С помощью слов, — говорит Жирмунский, — создать художественное произведение, в звуковом отношении до конца подчиненное законам музыкальной композиции, не исказив при этом природы словесного материала, так же невозможно, как из человеческого тела сделать орнамент, сохранив всю полноту его предметного значения. Итак, — чистого ритма в поэзии не существует, как не существует в живописи чистой симметрии. Существует ритм как *взаимодействие* естественных свойств речевого материала и композиционного закона чередования, осуществляющегося не в полной мере благодаря сопротивлению материала» (1928, с. 16—17).

Дело происходит, следовательно, так: мы воспринимаем естественное количество ударений в словах, вместе с тем мы воспринимаем тот закон, ту норму, к которым этот стих стремится, но которых он никогда не достигает. И вот это ощущение борьбы размера со словами, разлада, расхожде-



ния, отступления, противоречия между ними и составляет основу ритма. Как видите, совершенно совпадающее по структуре явление с теми анализами, которые мы приводили выше. Мы находим все три части эстетической реакции, о которых мы говорили выше, — два противоречивых аффекта и завершающий их катарсис в трех моментах, которые метрика устанавливает для стиха. Эти три понятия приводит Жирмунский: «1) естественные *фонетические свойства* данного *речевого материала*... 2) *метр* как идеальный закон, управляющий чередованием сильных и слабых звуков в стихе; 3) *ритм* как реальное чередование сильных и слабых звуков, возникающее в результате взаимодействия естественных свойств речевого материала и метрического закона» (там же, с. 18). Той же точки зрения придерживается и Саран, когда говорит: «Всякая стиховая форма является результатом внутреннего объединения или компромисса двух элементов: звуковой формы, присущей языку, и орхестического метра... Так возникает борьба, никогда не прекращающаяся и во многих случаях засвидетельствованная исторически, результатом которой являются различные «стили» одной и той же стиховой формы» (цит. по: Б. Ивановский, 1923, с. 265).

Остается еще показать, что те три элемента, которые поэтика открывает в стихе, действительно по своему психологическому значению совпадают с теми тремя элементами эстетической реакции, о которых мы все время говорим. Для этого необходимо установить, что первые два элемента находятся между собой в разладе, противоречии и возбуждают аффекты противоположного порядка, а третий элемент — ритм — является катартическим разрешением первых двух. Надо сказать, что и такое понимание находит себе подтверждение в последних исследованиях, которые на место прежнего учения о гармонии всех элементов художественного произведения выдвигают как раз противоположный принцип, именно принцип борьбы и антиномичности некоторых элементов. Если мы станем рассматривать форму не статически и откажемся от грубой аналогии, что форма относится к содержанию, как стакан к вину, — тогда нам придется за основу исследования взять, как говорит Тынянов[150], конструктивный принцип и осознать форму как



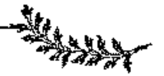
динамическую. Это значит, мы должны будем подойти к факторам, составляющим художественное произведение, не в их статической структуре, а в их динамическом протекании. Мы увидим тогда, что «единство произведения не есть замкнутая симметрическая целостность, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции» (Ю. Тынянов, 1924, с. 10). Не все факторы в художественном произведении равноценны. Форма образуется не их слиянием воедино, а путем конструктивного подчинения одних факторов другим. «Ощущение формы при этом есть всегда ощущение протекания (а стало быть, изменения) соотношения подчиняющего, конструктивного фактора с факторами подчиненными. В понятие этого протекания, этого «развертывания» вовсе не обязательно вносить *временной* оттенок. Протекание — динамика — может быть взято само по себе, вне времени, как чистое движение. Искусство живет этим взаимодействием, этой борьбой. Без ощущения подчинения, деформации всех факторов со стороны фактора, играющего конструктивную роль, нет факта искусства» (там же).

И поэтому новые исследователи идут вразрез с традиционным учением о соответствии ритма и смысла стиха и показывают, что в основе его структуры лежит не соответствие ритма смыслу и не одноименная направленность всех его факторов, а как раз противоположная. Уже Мейман различал две враждебные тенденции произнесения стихов: тактирующую и фразирующую; он только полагал, что обе эти тенденции принадлежат разным людям, на деле же обе они заключены в самом стихе, который, следовательно, обладает двумя противоположными тенденциями сразу. «Здесь стих обнаружился как система *сложного* взаимодействия, а не соединения, метафорически выражаясь, стих обнаружился как борьба факторов, а не как содружество их. Стало ясно, что специфический плюс поэзии лежит именно в области этого взаимодействия, основой которого является конструктивное значение ритма и его деформирующая роль относительно факторов другого ряда... Таким образом, акустический подход к стиху обнаружил антиномичность

казавшегося уравновешенным и плоским поэтического произведения» (там же, с. 20—21). И, исходя из этого противоречия и борьбы факторов, исследователям удалось показать, как меняется самый смысл стиха и отдельного слова в стихе, как изменяется развитие сюжета, выбор образа и т. п. под влиянием ритма как конструктивного фактора стиха. Если мы от фактов чисто звукового строя перейдем к смысловому ряду, мы увидим то же самое. Тынянов заканчивает свое исследование, вспоминая слова Гёте: «От различных поэтических форм таинственно зависят огромные впечатления. Если б содержание моих «Римских элегий» переложить тоном и размером байроновского «Дон-Жуана», то оно показалось бы соблазнительным» (там же, с. 120).

Можно на нескольких примерах показать, что и смысловое построение стиха заключает в себе непременную внутреннюю противоположность там, где мы привыкли видеть содружество и гармонию. Один из критиков Лермонтова, Розен, обращаясь к его замечательному стихотворению «Я, матерь божия», писал, что в этих кудрявых стихах нет ни возвышенной простоты, ни искренности — двух главнейших принадлежностей молитвы. И действительно, трудно не заметить внутреннего смыслового противоречия тех элементов, из которых соткано это стихотворение. Евлахов[151] говорит: «Лермонтов не только открывает новую породу животного царства и в дополнение к рогатой лани Анакреона изображает «львицу с косматой гривой на челе», но в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива» посвоему переделывает всю природу на земле вообще». Далее, приводя сделанное по этому поводу замечание Глеба Успенского[152]: «Тут ради экстренного случая перемещаны и климаты и времена года и все так произвольно выбрано, что невольно рождается сомнение в искренности поэта», — заключает: «замечание настолько же справедливое в своей сущности, насколько неумное в своем выводе» (А. Евлахов, 1910, с. 252—253).

Можно на примере любого пушкинского стихотворения показать, что истинный его строй всегда заключает в себе два противоположных чувства. Для примера остановимся на стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных». Стихотворение это по традиции понимается так: поэта во вся-



кой обстановке преследует мысль о смерти, он грустит по этому поводу, но примиряется с неизбежностью смерти и заканчивает славословием молодой жизни. При таком понимании последняя строфа противопоставляется всему стихотворению. Можно легко показать, что такое понимание совершенно неправильно. В самом деле, если бы поэт хотел показать, как всякая обстановка навевает на него мысль о смерти, он, конечно, постарался бы подобрать такую обстановку, которая больше всего навевает эту мысль. Как все сентиментальные поэты, он постарался бы нас свести на кладбище, в больницу к умирающим, к самоубийцам. Стоит только обратить внимание на выбор той обстановки, в которой Пушкину приходит эта мысль, для того чтобы заметить, что всякая строфа держится на острейшем противоречии. Мысль о смерти посещает его на шумных улицах, в многолюдных храмах, т. е. там, где, казалось бы, ей меньше всего места и где ничто не напоминает смерть. Уединенный дуб, патриарх лесов, младенец — вот что вызывает у него опять ту же самую мысль, и здесь уже совершенно обнажено противоречие, которое заключается в самом соединении этих двух образов. Казалось бы, бессмертный дуб и новорожденный младенец меньше всего способны навеять мысль о смерти, но стоит только рассмотреть это в контексте всего целого, как смысл этого станет совершенно ясен. Стихотворение построено на соединении двух крайних противоположностей — жизни и смерти; в каждой строфе это противоречие раскрывается перед нами, затем оно переходит к тому, что бесконечно преломляет в одну и другую сторону эти две мысли. Так, в пятой строфе поэт сквозь каждый день жизни провидит смерть, но не смерть, а опять годовщину смерти, т. е. след смерти в жизни; и потому нас не удивляет, что стихотворение заканчивается указанием на то, что даже бесчувственному телу хотелось бы почивать ближе к родине, и последняя катастрофическая строфа дает не противоположение всему целому, а катарсис этих двух противоположных идей, поворачивая их в совершенно новом виде: там везде молодая жизнь вызывала образ смерти, здесь у гробового входа играет молодая жизнь.

Таких острых противоречий и соединений этих двух тем у Пушкина мы найдем довольно много. Достаточно ска-



зать, что на этом основаны его «Египетские ночи», «Пир во время чумы» и др., в которых это противоречие доведено до крайних пределов. Его лирика обнаруживает везде один и тот же закон, закон раздвоения; его слова несут простой смысл, его стих претворяет этот смысл в лирическую эмоцию. То же самое мы обнаружим и в его эпосе, когда внимательно к нему приглядимся. Я сошлюсь на самый разительный пример в этом отношении, на его «Повести Белкина». К этим повестям давно установилось отношение как к самым пустяковым, благополучным и идиллическим произведениям; однако исследование обнаружило и здесь два плана, два борющихся друг с другом аффекта, и показало, что эта внешняя гладкость и благополучие есть только кора, за которой скрывается трагическая сущность, и вся художественная сила их действия основана именно на этом противоречии между корой и ядром повести. «Весь внешний ход событий в них, — говорит Узин, — незаметно для читателя подводит к мирному и спокойному разрешению событий. Сложные узлы развязываются как будто просто и нелукаво. Но в самом процессе рассказывания заложены элементы противоположные. Не кажется ли нам при внимательном рассмотрении сложного узора «Повестей Белкина», что финальные аккорды их не являются единственно возможными, что предположительны и другие исходы?» (В. С. Узин, 1924, с. 15). «Самое явление жизни и тайный смысл ее здесь слиты в такой мере, что трудно отделить их друг от друга. Обычные факты благодаря тому, что рядом с ними, в них же самих действуют скрытые подземные силы, выступают в трагическом сопровождении. Сокровенный смысл белкинский, тот единственный смысл, который так тщательно маскируется предисловием анонимного биографа, заключается в том, что под внешним покровом изображенных в «Повестях» событий таятся роковые возможности... И пусть все видимо кончается хорошо: это может служить утешением Митрофанушке; одна возможность иного решения преисполняет нас ужасом» (там же, с. 18).

Заслуга исследователя в том и заключается, что ему удалось с убедительной ясностью показать, как в этих повестях намечается и другое направление тех самых линий, которые, видимо, приводят к благополучию; ему удалось



показать, что именно игра этих двух направлений одной и той же линии и составляет те два элемента, разрешения которых мы ищем в катарсисе искусства. «Именно для того и сплетены с необычайным, неподражаемым искусством эти два элемента в каждой повести Белкина, что малейшее усиление одного за счет другого привело бы к полному обесценению этих чудесных творческих построений. Предисловие и создает это равновесие элементов» (там же, с. 19).

И если мы возьмем более сложные эпические построения, мы сумеем показать и здесь, что тот же закон управляет их построением. Покажем это на примере «Евгения Онегина». Это произведение обычно трактуется как изображение человека 20-х гг. и идеальной русской девушки. Герои при этом понимаются не только в наивно житейском их значении, но, что самое важное, именно статически, как некие законченные сущности, которые не изменяются на всем протяжении романа.

Между тем стоит только обратиться к самому роману, чтобы показать, что герои трактуются Пушкиным динамически и что конструктивный принцип его романа в том и заключается, чтобы вместо застывших фигур героев развернуть динамику романа. Совершенно прав Тынянов, когда говорит: «Мы только недавно оставили тип критики с обсуждением (и осуждением) героев романа как живых людей... Все это основано на предпосылке *статического героя.*

...Статическое единство героя (как и вообще всякое статическое единство в литературном произведении) оказывается чрезвычайно шатким; оно в полной зависимости от принципа конструкции и может колебаться в течение произведения так, как это в каждом отдельном случае определяется общей динамикой произведения; достаточно того, что есть *знак* единства, его категория, узаконивающая самые резкие случаи его фактического нарушения и заставляющая смотреть на них как на *эквиваленты единства.* Но такое единство уже совершенно очевидно не является наивно мыслимым статическим единством героя; вместо знака статической целостности над ним стоит знак динамической интеграции, целостности. Нет статического героя, есть лишь герой динамический. И достаточно знака героя, имени ге-



роя, чтобы мы не присматривались в каждом данном случае к самому герою» (1924, с. 8—9).

Ни на чем это положение не оправдывается с такой силой, как на романе Пушкина «Евгений Онегин». Здесь именно легко показать, насколько имя Онегина есть только знак героя и насколько герои здесь динамические, т. е. изменяющиеся в зависимости от конструктивного фактора романа. Все исследователи этого романа до сих пор исходили из ложного предположения, что герой произведения статичен, и при этом указывали черты характера Онегина, которые присущи его житейскому прототипу, но упускали из виду специфические отличия искусства. «Предметом изучения, претендующего быть изучением *искусства*, должно являться то специфическое, что отличает его от других областей интеллектуальной деятельности, делая их своим материалом или орудием. Каждое произведение искусства представляет сложное взаимодействие многих факторов; следовательно, задачей исследования является определение специфического характера этого взаимодействия» (там же, с. 13). Здесь ясно указано, что материалом изучения должно служить немотивированное в искусстве, т. е. нечто такое, что принадлежит только одному искусству. Попытаемся обратиться к роману.

«Обычная» характеристика Онегина и Татьяны всецело строится на первой части романа, не принимая совершенно во внимание динамики развития этих характеров, того удивительного противоречия, в которое впадают герои сами с собой в его последней части. Отсюда целый ряд ошибок в понимании романа. Остановимся прежде всего на характере самого Онегина. Можно легко показать, что если Пушкин вносит некоторые типические и характерно построенные статические элементы в его характер, то исключительно для того, чтобы сделать их предметом отталкивания в последней части романа. Роман в конечном счете рассказывает о необыкновенной безысходной и потрясающей любви Онегина, он заканчивается трагически: по рецепту гармонии и соответствия автор должен был бы выбрать героев соответствующих и как бы предназначенных для того, чтобы играть любовную роль. Между тем мы видим, что с самого начала Пушкин подчеркивает в Онегине как раз те чер-



ты, которые делают его невозможным для романа героя трагической любви. Уже в первой главе, где подробно описывается, как Онегин знал науку страсти нежной (строфы X, XI, XII), читателю внушается образ Онегина, истратившего свое сердце в светском волокитстве, и с первых же строф читатель подготовлен к тому, что с Онегиным может произойти все, что угодно, но только не гибель от невозможной любви. Замечательно, что эта же глава перебивается лирическим отступлением о ножках, которая говорит о необычайной власти неосуществленной любви и как бы сразу намечает параллельно с первым другой, прямо ему противоположный план. Сейчас же за этим отступлением опять говорится о том, что Онегин совершенно погиб для любви (строфы XXXVII, XLII, XLIII).

Нет: рано чувства в нем остыли;
Ему наскучил света шум;
Красавицы не долго были
Предмет его привычных дум...

Но окончательно эта уверенность в том, что Онегин никогда не сделается героем трагического романа, овладевает нами, когда развитие романа направляется по ложному пути и когда после признания Татьяны мы окончательно видим, насколько иссякла в сердце Онегина любовь и насколько невозможен его роман с Татьяной. И только маленьким намеком опять оживляется другая линия романа, когда Онегин узнает, что Ленский влюблен в меньшую, и говорит: «Я выбрал бы другую, когда бы я был, как ты, поэт». Но не из чего истинная картина катастрофы не выясняется с такой силой, как из сопоставления Онегина и Татьяны: любовь Татьяны везде изображена как воображаемая любовь, везде подчеркнуто, что она любит не Онегина, а какого-то героя романа, которого она представила на его месте.

«Ей рано нравились романы» — и от этой фразы Пушкин ведет прямую линию к указанию на вымышленный, мечтательный, воображаемый характер ее любви. В сущности, по смыслу романа Татьяна не любит Онегина или, вернее сказать, любит не Онегина; в романе говорится, что раньше пошли толки о том, что она выйдет замуж за Онегина, она тайком слышала их.



И в сердце дума заронилась;
Пора пришла, она влюбилась.
Так в землю падшее зерно
Весны огнем оживлено.
Давно ее воображенье,
Сгорая негой и тоской,
Алкало пищи роковой;
Давно сердечное томленье
Теснило ей младую грудь;
Душа ждала... кого-нибудь,
И дождалась... Открылись очи;
Она сказала: это он!

Здесь ясно говорится о том, что Онегин был только тем кем-нибудь, которого ждало воображение Татьяны, и дальше развитие ее любви протекает исключительно в воображении (строфа X). Она воображает себя Клариссой, Юлией, Дельфиной и

Вздыхает и, себе присвоя
Чужой восторг, чужую грусть,
В забвенья шепчет наизусть
Письмо для милого героя...

Таким образом, ее знаменитое письмо раньше написано в воображении, а затем на деле, и мы увидим, что оно на деле сохранило все черты своего происхождения. Замечательно и то, что здесь же, в строфе XV, Пушкин дает ложное направление своему роману, когда оплакивает Татьяну, которая отдала свою судьбу в руки модного тирана и погибла. На самом деле погибнет от любви Онегин. Перед встречей с Татьяной Пушкин опять напоминает:

В красавиц он уж не влюблялся,
А волочился как-нибудь;
Откажут — мигом утешался;
Изменят — рад был отдохнуть.

Его любовь сравнивает Пушкин с тем, как равнодушный гость приезжает на вист

И сам не знает поутру,
Куда поедет ввечеру.



В объяснении с Татьяной он сейчас же говорит о женитьбе, рисует картину несчастной семейной жизни, и трудно придумать что-либо более пресное, пошлое и прямо противоположное тому, о чем у них идет речь. Окончательно разоблачается характер любви Татьяны тогда, когда она посещает дом Онегина, смотрит его книги, начинает понимать, что он пародия, и здесь и для ее ума, и для ее чувства наступает разрешение той загадки, которая ее мучила. И неожиданный патетический характер последней любви Онегина делается особенно ощутительным, если мы сопоставим его письмо с письмом Татьяны. В письме Татьяны Пушкин совершенно ясно оттеняет и подчеркивает те элементы французского романа, которые поразили его. Чтобы передать это письмо, ему нужно перо нежного Парни, и он призывает певца пиров и грусти томной, который один мог бы передать волшебные напевы этого письма. Свою передачу называет он неполным, слабым переводом; замечательно, что перед письмом Онегина он говорит: «Вот вам письмо его точь-в-точь»; насколько там все дано в романтически неопределенной, смутной дымке — настолько здесь все осязательно и ясно — точь-в-точь; замечательно и то, что в этом письме Татьяна опять, как бы невзначай, обнажает истинную линию романа, когда говорит: «была бы верная супруга и добродетельная мать». Рядом с этой любезной небрежностью и умильным вздором, как говорит сам Пушкин, кажется потрясающей правда онегинского письма.

Я знаю: век уж мой измерен;
Но чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я...

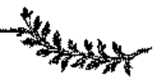
Весь конец романа, как это не замечали прежде, вплоть до последней строки насыщен намеками на то, что Онегин гибнет, на то, что жизнь его кончена, на то, что ему больше нечем дышать. Полушутливо, полусерьезно Пушкин не раз говорит об этом. Но где вскрывается это с потрясающей силой, так это в знаменитой сцене их нового свидания, которое было прервано внезапным звоном шпор.



И здесь героя моего,
В минуту, злую для него,
Читатель, мы теперь оставим,
Надолго... навсегда...

Пушкин обрывает как будто на случайном месте, но эта внешняя и совершенно неожиданная для читателя случайность еще более подчеркивает художественную завершенность романа. На этом кончено все. И когда Пушкин в катартической строфе говорит о блаженстве того, кто праздник жизни рано оставил, не допив до дна бокала полного вина, кто не дочел ее романа, тогда читатель не знает, о ком идёт речь — о герое или об авторе.

Простой контраст к трагической любви Онегина и Татьяны представляет параллельный роман Ленского и Ольги. Про Ольгу Пушкин прямо говорит: любой роман возьмите и найдете верный ее портрет. Так вполне подчеркнуто, что здесь взят характер, как бы предназначенный для того, чтобы служить героиней романа. Так же точно и о Ленском говорится все время, что он был рожден для любви, но Ленский убит на дуэли, и читатель как будто видит совершенно явную парадоксальность, на которой построен роман. Он ожидает, что истинная драма любви разыгрывается там, где героиня есть воплощенная героиня романа, где герой тоже предназначен для того, чтобы сыграть роль Ромео, что выстрел, разорвавший эту любовь, окажется драматическим, но все ожидания читателя обмануты. Пушкин строит свой роман, преодолевая естественные свойства материала, и обращает в пошлость любовь Ольги и Ленского (знаменитое рассуждение о том уделе, который ждал Ленского, — «в деревне, счастлив и рогат, носил бы стеганый халат»), а истинная гроза разрешается там, где мы меньше всего ее ждали, где она казалась нам невозможной. Стоит взглянуть на роман, чтобы увидеть, что весь он построен на невозможности: полное соответствие первой и второй частей при совершенно противоположном смысле выражает это до конца ясно: письмо Татьяны — письмо Онегина; объяснение в беседке — объяснение у Татьяны, и читатель, обманутый этим, не замечает даже, до чего переменились коренным образом и герой и героиня и что Оне-

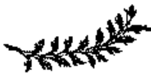


гин в конце не только совершенно не тот, что в начале романа, но явно ему противоположен, как действие в конце противоположно действию в начале.

Характер героя динамически изменился, так же как изменилось течение самого романа, и, что самое важное, именно это изменение характера оказалось одним из важнейших средств для развертывания действия. Читатель все время подготовлялся к той мысли, что Онегин никак не может стать героем трагической любви, и именно его опустошает эта любовь. В этом смысле очень правильно один из исследователей сравнивает произведение искусства с двумя системами воздушных кораблей. Он говорит, что есть двоякого рода произведения искусства, как есть двоякого рода летательные машины — тяжелее и легче воздуха. Аэростат подымается потому, что он легче воздуха, и, в сущности говоря, не представляет победы над стихией, потому что он просто плывет по воздуху, а не преодолевает его, его тянет кверху, а не сам он идет; напротив того, аэроплан, машина тяжелее воздуха, каждую минуту своего подъема падает, встречает сопротивление воздуха, преодолевает его, отталкивается от него и подымается именно в силу того, что падает. Вот такую машину тяжелее воздуха напоминает настоящее произведение искусства. Оно избирает в качестве своего материала всегда материю тяжелее воздуха, т. е. нечто такое, что с самого начала в силу своих свойств как будто бы противоречит полету и не дает ему развиваться. Это свойство, эта тяжесть материала все время противодействует полету, все время тянет вниз, и только из преодоления этого противодействия возникает настоящий полет.

То же самое видим мы в «Евгении Онегине». До чего плоско и просто было бы его построение, если бы в положении Онегина оказался человек, о котором мы бы с самого начала знали, что он обречен на несчастную любовь, — в лучшем случае это могло бы сделаться сюжетом сентиментальной повести. Но когда трагическая любовь постигает Онегина, когда мы воочию видим преодоление материала тяжелее воздуха, тогда мы испытываем настоящую радость полета — того подъема, который дает катарсис искусства.

Если в эпосе мы имеем дело с динамическим героем, то это еще в большей мере оправдывается на драме, которая



вообще представляет из себя наиболее трудный для понимания вид искусства благодаря одной своей особенности. Эта особенность состоит в том, что драма обычно в качестве своего материала избирает борьбу и та борьба, которая заключена уже в главном материале, несколько затемняет ту борьбу художественных элементов, которая подымается над обыкновенной драматической борьбой. Это очень понятно, если принять во внимание, что всякая драма, в сущности говоря, есть не законченное художественное произведение, а только материал для театрального представления; поэтому мы с трудом различаем содержание и форму в драме, и это несколько затрудняет ее понимание. Однако стоит только остановиться на этом вопросе внимательнее, для того чтобы разграничение этих двух элементов стало возможно; для этого необходимо прежде всего распространить на драму то понимание динамического героя, о котором мы говорили выше. Предрассудок о том, что драма изображает характеры и что в этом заключается ее цель, давно уже должен был бы быть оставлен, если бы исследователи с должной объективностью относились к драмам Шекспира.

Евлахов прямо называет мнение об удивительном изображении характеров у Шекспира старой сказкой. Фолькельт указывает по этому поводу, что «Шекспир во многом отваживается идти гораздо дальше, чем допускается психологией», но никто не вскрыл этого факта с такой исчерпывающей ясностью, как Толстой, на которого мы уже ссылались, когда был разговор о Гамлете. Именно поэтому Толстой называет свое мнение совершенно противоположным тому, которое установилось о Шекспире во всем европейском мире. Толстой совершенно верно замечает, что Лир говорит напыщенным, бесхарактерным языком, каким говорят все короли Шекспира, и шаг за шагом показывает, насколько невероятны, неестественны речи и события в этой трагедии, насколько читатель не может в них верить. «Как ни нелепа она представляется в моем пересказе... смело скажу, что в подлиннике она много нелепее» (Л. Н. Толстой, 1950, т. 35, с. 236). Как на главное доказательство того, что у Шекспира отсутствуют характеры, Толстой ссылается на то, что «все лица Шекспира говорят не своим, а всегда одним и тем же шекспировским, вычурным, неестественным



языком, которым не только не могли говорить изображаемые действующие лица, но никогда нигде не могли говорить никакие живые люди» (там же, с. 239). Именно язык почитает он важнейшим средством изображения характера, и совершенно прав Волькенштейн, когда говорит про мнение Толстого: «...это была критика беллетриста-реалиста» (1923, с. 114), но он только усиливает мнение Толстого, когда доказывает, что по самому существу трагедии невозможен характерный язык и что язык героя трагедии — это звучнейший и ярчайший язык, который мерещится автору; здесь нет места для характерной детализации речи. Этим он только показывает, что в трагедии нет и характера, поскольку всюду она берет человека в пределе, а характер всегда построен именно на известных пропорциях и соотношениях черт. Поэтому совершенно прав Толстой, когда указывает, что «мало того, что действующие лица Шекспира поставлены в трагические положения, невозможные, не вытекающие из хода событий, не свойственные и времени и месту, — лица эти и поступают не свойственно своим определенным характерам, а совершенно произвольно» (1950, т. 35, с. 238). Но этим самым Толстой совершает величайшее открытие, указывая именно ту область немотивированного, которая является специфическим отличием искусства; в одной фразе он намечает истинную проблему шекспирологии, когда говорит: «Лица Шекспира постоянно делают и говорят то, что им не только не свойственно, но и ни для чего не нужно» (там же, с. 251).

Мы остановимся на примере Отелло, для того чтобы показать, насколько этот анализ правильный и насколько он может быть полезен для раскрытия не только недостатков Шекспира, но и всех положительных его сторон. Толстой говорит, что Шекспир, который заимствовал сюжеты своих пьес из прежних драм или новелл, не только не делает характеры героев более правдивыми, но, напротив, всегда ослабляет и часто совершенно уничтожает их. «Так, в «Отелло»... характеры Отелло, Яго, Кассио, Эмилии у Шекспира гораздо менее естественны и живы, чем в итальянской новелле... Более естественными в новелле, чем у Шекспира, представляются поводы к ревности Отелло... Яго у Шекспира — сплошной злодей, обманщик, вор, корыстолюбец...



Мотив его злодейства, по Шекспиру, есть, во-первых, обида... во-вторых... в-третьих... Мотивов много, но все они неясны. В новелле же мотив один, простой, ясный: страстная любовь к Дездемоне, перешедшая в ненависть к ней и к Отелло после того, как она предпочла ему мавра и решительно оттолкнула его» (там же, с. 244—246).

Толстой несомненно прав, говоря, что Шекспир совершенно умышленно опустил и уничтожил данные в новелле характеры, и можно на этой трагедии показать, насколько самый характер героя является в трагедии только протеканием объединяющего момента для двух противоположных аффектов. В самом деле, вглядимся в героя в этой трагедии: казалось бы, если Шекспир хочет развернуть трагедию ревности, он должен выбрать ревнивого и подозрительного человека в герои, связать его с женщиной, которая давала бы сильнейший повод для ревности, и, наконец, установить между ними такие отношения, при которых ревность кажется нам совершенно неизбежной спутницей любви. Шекспир поступает как раз по обратному рецепту и выбирает материал для своей трагедии полярно противоположный тому, который облегчал бы разрешение его задачи. «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив», — заметил Пушкин и совершенно справедливо. Доверчивость Отелло есть одна из основных пружин трагедии, все удается именно потому, что Отелло слепо доверчив и что в нем нет ни одной черты ревнивца. Можно сказать, что весь характер Отелло построен как полярно противоположный характеру ревнивца. Совершенно по тому же способу строит Шекспир характер Дездемоны: эта женщина — полная противоположность тому типу женщины, которая могла бы дать повод для ревности. Многие критики даже находили в этом образе слишком много идеального и небесного. И наконец, самое важное: любовь Отелло и Дездемоны представлена в таком платоническом, в таком голубом свете, что один из критиков истолковал некоторые намеки в пьесе так, что Отелло и Дездемона не были связаны настоящим браком. Именно здесь достигает своего апогея трагический эффект, когда неревнивый Отелло убивает из ревности не заслуживающую ревности Дездемону.



Если бы Шекспир поступил по первому рецепту, получилась бы обыкновенная пошлость, как получилась она из пьесы Арцыбашева[153] «Ревность», когда автор изобразил драму, в которой ревнивый и подозрительный муж ревнует готовую каждому отдаться жену, и когда отношения между супругами всецело освещены со стороны общей спальни. Тот полет «тяжелее воздуха», с которым сравнивает исследователь произведение искусства, с полным торжеством осуществляется в «Отелло»; потому что мы видим, как эта трагедия сплетена из двух противоположных элементов, как она все время вызывает в нас два совершенно полярных аффекта, как каждая реплика и каждый шаг действия одновременно втягивает нас глубже в низость измены и подымает нас выше в сферу идеальных характеров, и именно столкновение и катартическое очищение этих двух противоположных аффектов и составляют основу трагедии. Толстой совершенно прав, когда указывает, что великое мастерство изображения характеров приписывается Шекспиру из-за одной его особенности: «Особенность эта заключается в умении вести сцены, в которых выражается движение чувств. Как ни неестественны положения, в которые он ставит свои лица, как ни несвойствен им тот язык, которым он заставляет говорить их, как ни безличны, они самое движение чувства: увеличение его, изменение, соединение многих противоречащих чувств выражается часто верно и сильно в некоторых сценах Шекспира» (там же, с. 249). Именно это умение давать изменение чувства и составляет основу того понимания динамического героя, о котором мы говорили только что.

Гёте, сопоставляя две фразы леди Макбет, которая говорит один раз: «Я кормила грудью детей» — и о которой после говорится: «У нее нет детей», замечает, что «это есть художественная условность и что Шекспир заботился о силе каждой данной речи... Поэт заставляет говорить своих лиц в данном месте именно то, что тут требуется, что хорошо именно тут и производит впечатление, не особенно заботясь о том, не рассчитывая на то, что оно, может быть, будет в явном противоречии со словами, сказанными в другом месте» (Goethe's Gespäche mit Eckermann, S. 320—321). И Гёте совершенно прав, если иметь в виду логическое противоре-



чие слов. Можно привести бесчисленные примеры из драм и комедий Шекспира, которые покажут с наглядностью, что характеры в них всегда развертываются динамически, в зависимости от конструкции всей пьесы, и что они всецело оправдывают правила Аристотеля: «...фабула есть основа и как бы душа трагедии, а за нею уже следуют характеры» (1957, с. 60).

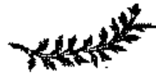
Мюллер совершенно справедливо указывает на то, что комедии Шекспира отличаются от древнеримской комедии с ее неизменным паразитом, хвастливым воином, сводней и другими застывшими масками, но он не учитывает того, что то широкое и вольное изображение характеров, которое ставил в заслугу Шекспиру Пушкин, имеет совершенно не ту цель, чтобы приблизить героев к действительным людям и к полноте реальной жизни, а совсем другую — именно усложнить и обогатить развитие действия и трагический узор. В сущности говоря, всякий характер неподвижен, и когда Пушкин говорит про Мольера, что у него «лицемер волочится за женой своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под хранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря» (1981, с. 250—251), — то этим он выражает истинную сущность всякой трагедии характера. Поэтому, когда Мюллер подходит вплотную к выявлению вопроса о взаимоотношении характеров и фабулы в английской драме, он должен признать, что интрига была моментом определяющим, а характеры — «зависимым, вторичным в процессе творчества. По отношению к Шекспиру это может звучать ересью... Тем любопытнее на примерах именно из Шекспира показать, что даже и он подчинял, по крайней мере иногда, свои характеры фабуле» (В. К. Мюллер, 1925, с. 45). И когда он вслед за Роли пытается из технической необходимости понять, почему Корделия отказывается выразить отцу свою любовь словами, он впадает в то самое противоречие, которое нами уже указывалось, когда мы говорили о попытке технически объяснить то или иное немотивированное явление в искусстве, которое на самом деле есть не только печальная необходимость, вызванная техникой, но и радостное преимущество, сообщаемое формой. И если мы обратим внимание на тот факт, что сумасшедшие говорят у Шекспира обыкновенной прозой, что



прозой же бывают написаны письма, что так же изображен бред леди Макбет, мы увидим, насколько случайна связь между языком и характером действующих лиц.

Здесь важно пояснить одно существенное различие, которое существует между романом и трагедией в этом отношении. И в романе мы часто встречаемся с тем, что характеры действующих лиц развернуты динамически, исполнены противоречий и развиваются как конструктивный фактор, который видоизменяет все события, или, наоборот, как фактор, сам испытывающий деформацию со стороны другого главенствующего фактора. Такое внутреннее противоречие мы найдем всегда в романах Достоевского, которые одновременно протекают в двух планах — в самом низменном и в самом возвышенном, — где убийцы философствуют, святые продают свое тело на улице, отцеубийцы спасают человечество и т. д. Однако в трагедии это же явление имеет совсем другой смысл. Для того чтобы нам разобраться и понять особенность структуры трагического героя, нужно принять во внимание то, что сказано выше о драме вообще. Всякая драма в основе своей имеет борьбу, и возьмем ли мы трагедию или фарс, мы всегда увидим, что их формальная структура совершенно одинакова: везде есть известные приемы, известные законы, известные силы, с которыми борется герой, и только в зависимости от выбора этих приемов мы различаем разные виды драмы. Если трагический герой с максимальной силой борется против абсолютных и непоколебимых законов, то герой комедии борется обычно против законов социальных, а герой фарса — против физиологических. «Герои комедии нарушают социально-психологические нормы, обычаи, привычки. Герои фарса... нарушают социально-физические нормы общественной жизни» (В. Волькенштейн, 1923, с. 156). Поэтому область фарса, как в «Лизистрате» Аристофана[154], очень легко и охотно имеет дело с эротикой и пищеварением. Животность человека — вот с чем играет все время фарс, но его формальная природа остается все же чисто драматической.

Во всякой драме мы имеем, следовательно, ощущение известной нормы и ее нарушения; структура драмы в этом отношении совершенно напоминает структуру стиха, где



мы имеем, известную норму, размер и систему отклонения от него. Герой драмы поэтому и есть драматический характер, который все время как бы синтезирует эти два противоположных аффекта — аффект нормы и аффект нарушения, и потому герой все время воспринимается нами динамически, не как вещь, а как некоторое протекание или событие. И это становится особенно очевидным и ясным, если мы рассмотрим отдельные виды драмы.

Волькенштейн прав, когда видит отличительный признак трагедии в том, что ее герою присуща максимальная сила, и вспоминает, что древние называли трагического героя неким духовным максимумом. Поэтому для трагедии характерен максимализм, нарушение абсолютного закона абсолютной силой героической борьбы. Как только трагедия сходит с этих вершин и отказывается от максимализма, она сейчас же превращается в драму и теряет свои отличительные черты. Совершенно не прав Геббель, который объяснял положительное действие трагической катастрофы тем, что, «когда человек весь в ранах, убить его — значит исцелить». Выходит так, что, когда трагический поэт ведет на гибель своего героя, он дает нам удовлетворение так же точно, как человек, который расстреливает мучающееся и смертельно раненное животное. Это совершенно неверно. Гибель мы ощущаем не как приносящую избавление герою, и герой ко времени катастрофы не кажется нам человеком, который весь в ранах. Трагедия производит удивительный катарсис, который совершенно явно дает эффект, прямо противоположный тому, который заложен в ее содержании.

В трагедии высший момент и торжество зрителя совпадают с высшим моментом гибели героя, и это ясно указывает нам на то, что зритель воспринимает не только то, что герой, но еще нечто сверх этого, и поэтому Геббель был глубоко прав, когда указывал, что катарсис в трагедии обязателен только для зрителя и вовсе не необходимо, чтобы герой трагедии сам дошел до внутреннего примирения. Удивительную иллюстрацию к этому мы находим в развязке шекспировских трагедий, которые все кончаются почти на один манер: когда катастрофа уже совершилась, герой погиб непримиренным, и сейчас над его трупом кто-либо из действующих лиц кратко возвращает внимание зрителя ко



всему тому кругу событий, через которые пронеслась трагедия, и как бы собирает пепел трагедии, перегоревший в катарсисе. Когда зритель слышит в рассказе Горацио краткое перечисление тех ужасных событий и смертей, которые только что пронеслись перед ним, он как бы видит второй раз ту же самую трагедию, но только лишенную своего жала и яда, и эта разрядка дает ему время и повод для осознания своего катарсиса, когда он сопоставляет свое отношение к трагедии, как она дана в развязке, с только что пережитым впечатлением о трагедии в целом. «Трагедия есть буйство максимальной человеческой силы, поэтому она мажорна. При зрелище титанической борьбы чувство ужаса сменяется чувством бодрости, доходящим до восторга. Трагедия обращается к подсознательным стихийным тайным силам, скрытым в нашей душе, — и они пробуждаются. Драматург как бы говорит нам: вы робки, нерешительны, послушны обществу и государству. Посмотрите же, как действуют сильные люди. Посмотрите, что будет, если вы поддадитесь своему честолюбию. Или сладострастию. Или гордости и т. д. и т. д. Попробуйте последовать в своем воображении за моим героем. Неужели это не соблазнительно — дать волю своей страсти?» (В. Волькенштейн, 1923, с. 165, 166). Здесь дело изображено слишком просто, но в этом, несомненно, заключена некоторая часть правды, потому что трагедия действительно вызывает к жизни наши самые затаенные страсти, но она заставляет протекать их в гранитных берегах совершенно противоположных чувств, и эту борьбу она заканчивает разрешающим катарсисом.

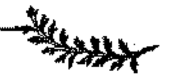
Сходное построение имеет и комедия, которая свой катарсис заключает в смехе зрителя над героями комедии. Здесь совершенно явно разделение зрителя и героя комедии: герой комедии не смеется, он плачет, а зритель смеется. Получается явная двойственность. В комедии герой печален, а зритель смеется или наоборот; в комедии может быть печальный конец для положительного героя, а зритель все же торжествует. На сцене победил Фамусов, а в переживаниях зрителя — Чацкий.

Мы не станем сейчас изыскивать те специфические особенности, которые отличают трагическое от комического и драму от комедии. Многие авторы совершенно правы, ут-



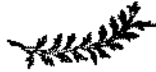
верждая, что, по существу, эти категории и не суть категории эстетические, но что комическое и трагическое возможно и вне искусства (Гаман, Кроче). Для нас сейчас важно только показать, что, поскольку искусство пользуется трагическим, комическим и драматическим, оно везде подчиняется формуле катарсиса, проверка которой нас сейчас занимает. Бергсон[155] совершенно точно определяет задачу комедии, считая, что в комедии изображается отступление действующих лиц от принятых норм социальной жизни. По его мнению, смешон может быть только человек. Если мы смеемся над вещью или над зверем, то мы принимаем его за человека, гуманизируем его. Смех необходимо нуждается в социальной перспективе, он невозможен вне общества, и, следовательно, опять комедия раскрывается перед нами как двойное ощущение известных норм и отступлений от них. Эту *двойственность комедийного героя правильно* отмечает Волькенштейн, когда говорит: «Особенно сильный эффект производит смешащая, остроумная реплика, когда ее дает лицо смешное. Сила Шекспира в изображении Фальстафа именно в этом сочетании: трус, обжора, бабник и т. п. — и великолепный шутник» (там же, с. 153—154). И совершенно понятно, потому что всякая шутка Фальстафа уничтожает в катарсисе смеха всю пошлую сторону его натуры. Бергсон видит вообще начало всего смешного в автоматизме, в том, что живое отступает от известных норм, и, когда живое ведет себя как механическое, это и вызывает наш смех.

Гораздо более интересны те результаты исследования остроумия, юмора и комизма, к которым пришел Фрейд. Нам представляется несколько произвольным его энергетическое толкование всех трех видов переживаний, которое сводит их в конечном счете к известной экономии, к затрате энергии, но, если оставить в стороне это энергетическое толкование, нельзя не согласиться с величайшей точностью фрейдовского анализа. Для нас замечательно то, что анализ этот вполне отвечает найденной нами формуле катарсиса как основе эстетической реакции. Остроумие для него — двуликий Янус, который ведет мысль одновременно в двух противоположных направлениях. Такое же расхождение наших чувств, восприятий отмечает он при юмо-



ре и при комизме; и смех, возникающий в результате подобной деятельности, является лучшим доказательством того разрешающего действия, которое остроумие оказывает на нас (см.: З. Фрейд, 1923). То же самое отмечает Гаман, что для комического, остроты первым долгом требуется новизна и оригинальность. Остроту почти никогда нельзя слышать два раза, и под оригинальными людьми мы в особенности подразумеваем остроумных, так как скачок от напряжения к разряду бывает ведь совершенно неожиданным, не поддающимся учету. Краткость — душа остроты; ее сущность — именно во внезапном переходе от напряжения к разряду.

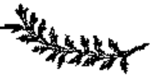
Так же точно обстоит дело со всей той областью, которую в научную эстетику ввел Розенкранц, автор работы «Эстетика безобразного». Как верный ученик Гегеля, он сводит роль безобразного к контрасту, который должен оттенить положительный момент или тезис. Но это глубоко неверно, потому что, как правильно говорит Лало, безобразное может войти в искусство на том же основании, что и прекрасное. Описанный и воспроизведенный в художественном произведении предмет может сам по себе, т. е. вне этого произведения, быть безобразным или безразличным; в известном случае даже должен быть таким. Характерным примером являются все портреты и реалистические произведения вообще. Факт этот хорошо известен, и идея не нова. «Нет такой змеи, — приводит он слова Буало[156], — нет такого гнусного чудовища, которое не могло бы нравиться в художественном воспроизведении» (Ш. *Лало*, 1915, с. 83). То же самое показала Вернон Ли, ссылаясь на то, что красота предметов часто не может быть прямо внесена в искусство. Величайшее искусство, по ее мнению, — искусство Микеланджело — часто дает те тела, красота строения которых омрачена бросающимися в глаза недостатками. Наоборот, в любой выставке и банальнейшей коллекции можно найти дюжину примеров обратного, т. е. получить возможность легко и убедительно констатировать красоту самой модели, которая внушала, однако, посредственные и плохие картины или статуи. Причину этого она совершенно справедливо видит в том, что настоящее искусство перерабатывает то впечатление, которое в него привносится.



Трудно подыскать пример, более подходящий под нашу формулу, чем эстетика безобразного.

Вся она ясно говорит о катарсисе, без которого наслаждение ею было бы невозможно. Гораздо труднее показать, как подходит под эту формулу тот средний тип драматического произведения, который обычно принято называть драмой. Но и здесь можно показать на примере чеховских драм, что этот закон совершенно верен.

Остановимся на драмах «Три сестры» и «Вишневый сад». Первую из этих драм обычно совершенно неправильно толкуют как воплощение тоски провинциальных девушек по полной и яркой столичной жизни (см., например: А. А. Измайлов, 1918, с. 264—265). В драме Чехова, совсем напротив, устранены все те черты, которые могли бы хоть сколько-нибудь разумно и материально мотивировать стремление трех сестер в Москву, и именно потому, что Москва является для трех сестер только конструктивным художественным фактором, а не предметом реального желания, пьеса производит не комическое, а глубоко драматическое впечатление. Критики на другой день после представления этой пьесы писали, что пьеса несколько смешит, потому что в продолжение четырех актов сестры стонут: в Москву, в Москву, в Москву, между тем как каждая из них могла бы прекрасно купить железнодорожный билет и приехать в ту Москву, которая, видимо, ей совершенно не нужна. Один из рецензентов прямо называл эту драму драмой железнодорожного билета, и он по-своему был правее, чем такие критики, как Измайлов[157]. В самом деле, автор, сделавший Москву центром притяжения для сестер, казалось бы, должен мотивировать их стремление в Москву хоть чем-нибудь. Правда, они провели там детство, но, оказывается, ни одна из них Москвы совершенно не помнит. Может быть, они не могут поехать в Москву потому, что они связаны какими-нибудь препятствиями, но и это не так. Мы решительно не видим никакой причины, почему бы сестрам не решиться на этот шаг. Наконец, может быть, они стремятся попасть в Москву по другой причине, может быть, как это думают критики, Москва олицетворяет для них центр разумной и культурной жизни, но и это не так, потому что ни одним словом в пьесе об этом не говорится, и, напротив, для контраста



дано совершенно реальное и отчетливое стремление в Москву их брата, для которого Москва есть не мечта, а совершенно реальный факт. Он вспоминает университет, он хотел бы посидеть в ресторане Тестова, но этой реальной Москве Андрея совершенно умышленно противопоставлена Москва трех сестер: она остается немотивированной, как немотивированной остается невозможность для сестер попасть туда, и, конечно, именно на этом держится все впечатление драмы.

То же самое в драме «Вишневый сад». И в этой драме мы никак не можем понять, почему продажа вишневого сада является таким большим несчастьем для Раневской, может быть, она живет постоянно в этом вишневом саду, но мы узнаем, что вся жизнь ее растрачена по заграничным скитаниям и она жить в этом имении не может и никогда не могла. Может быть, продажа означает для нее разорение, но и этот мотив устранен, потому что не материальная нужда ставит ее в драматическое положение. Вишневый сад для Раневской, как и для зрителя, остается столь же немотивированным элементом драмы, как Москва для трех сестер. И вся особенность драматического построения в том и заключается, что в ткань совершенно реальных и бытовых отношений вплетается какой-то ирреальный мотив, который начинает приниматься нами также за совершенно психологически реальный мотив, и борьба этих двух несовместимых мотивов и дает то противоречие, которое необходимо должно быть разрешено в катарсисе и без которого нет искусства.

В заключение нам представляется нужным очень кратко и на полуслучайных примерах показать, что та же самая формула применима и во всех других искусствах, а не только в поэзии. Мы все время ведем наши рассуждения, исходя из конкретных примеров литературы, но все время распространяем наши выводы и на все другие области искусства. Всего ближе сюда подходит театр, так как уже рассмотрение драмы только наполовину принадлежит литературе. Однако легко показать, что и вторая половина театра, понимаемая в узком смысле — как игра актеров и спектакль, всецело оправдывает эту формулу. Основу этого наметил Дидро в знаменитом «Парадоксе об актере» при



анализе актерской игры. Он показал с предельной ясностью, что актер испытывает и изображает не только те чувства, которые испытывает действующее лицо, но расширяет эти чувства художественной формой. «Но позвольте! — возразят мне, — а эти звуки скорбные, так полные жалобы, тоски, которые мать исторгает из глубины своего существа, которые с такою силою потрясают мою душу, разве их дает не подлинное чувство, их вызывает не отчаяние? Нисколько. И вот доказательство: они, эти звуки, размеренные, они входят составною частью в систему декламации — будь они хоть на двадцатую долю четверти тона ниже или выше, они уже были бы фальшивы; они подчинены некоему закону единства; они определенным образом подобраны и гармонически размещены... они содействуют разрешению определенно поставленной задачи... Он знает с совершенною точностью, в какой момент вынет платок и когда потекут у него слезы; ждите их при определенном слове, на определенном слоге, ни раньше ни позднее» (Д. Дидро, 1922, с. 9). И актерское творчество называет он патетической гримасой, великолепным обезьянством. Это утверждение парадоксально только в одном, оно было бы верно, если бы мы сказали, что крик отчаяния матери на сцене, конечно, заключает в себе и подлинное отчаяние. Но не в этом торжество актера: торжество актера, конечно, в том размере, какой он придает этому отчаянию.

Дело здесь вовсе не в том, чтобы задача эстетики сводилась, как шутил Толстой, к требованию, «чтобы писали казнь и чтобы было как цветочки». Казнь и на сцене остается казнью, а не цветочками, отчаяние остается отчаянием, но оно разрешено через художественное действие формы, и поэтому очень может быть, что актер не испытывает до конца и сполна тех чувств, которые испытывает изображаемое им лицо. Дидро приводит замечательный рассказ: «Мне очень хочется рассказать вам, как актер и его жена, ненавидевшие друг друга, вели на театре сцену нежных и страстных любовников; никогда еще оба актера не казались такими сильными в своих ролях, вызвали сценою долгие рукоплескания партера и лож; десять раз прерывали мы эту сцену аплодисментами, криками восхищения» (там же, с. 18). И дальше Дидро приводит длинный диалог, в кото-



ром актеры по пьесе обмениваются репликами, полными любви, а шепотом про себя бранью и упреками. Как говорит итальянская пословица: если это и неверно, то зато это хорошо выдумано. И для психологии искусства это имеет то существенное значение, что указывает на двойственность всякой актерской эмоции, и Дидро совершенно прав, когда говорит, что актер, кончая играть, не сохраняет в своей душе ни одного из тех чувств, которые он изображал, их уносят с собой зрители. К сожалению, до сих пор на это утверждение принято смотреть как на парадокс, и ни одно достаточно обстоятельное исследование не вскрыло психологии актерской игры, хотя в этой области психология искусства гораздо легче могла бы справиться с задачей, чем во всех остальных. Однако есть все основания полагать заранее, что это исследование независимо от своих результатов подтвердило бы ту основную двойственность актерской эмоции, на которую указывает Дидро и которая, как нам кажется, дает право распространить и на театр формулу катарсиса.

В области живописи удобнее всего показать действие этого закона на том стилистическом различии, которое существует между живописью в собственном смысле слова и искусством рисунка или графикой. Со времен исследования Клингера[158] это различие сознается всеми с достаточной ясностью. Вслед за Христиансеном мы склонны видеть это различие в различном толковании пространства в живописи и в графике: в то время как живопись уничтожает плоский характер картины и заставляет нас все помещенное на плоскости воспринимать в пространственно перетолкованном виде, рисунок, изображая даже трехмерное пространство, сохраняет при этом плоский характер листка, на который нанесен рисунок. Таким образом, впечатление от рисунка у нас всегда двойственное. Мы воспринимаем, с одной стороны, изображенное в нем как трехмерное, с другой стороны, мы воспринимаем игру линий на плоскости, и именно в этой двойственности заключена особенность графики как искусства. Уже Клингер показал, что графика в противоположность живописи очень охотно пользуется впечатлениями дисгармонии, ужаса, отвращения и что они имеют положительное значение для графики. Он ука-

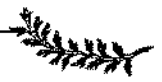


зывает, что в поэзии, драме и музыке позволительны и даже необходимы такие моменты. Христиансен совершенно правильно разъясняет, что возможность привнесения таких впечатлений заключается в том, что ужас, исходящий от предмета изображения, разрешается в катарсисе формы. «Должно произойти *преодоление* диссонанса, разрешение и примирение. Я хотел бы сказать катарсис, если бы прекрасное слово Аристотеля не сделалось непонятным от множества попыток его истолкования. Впечатление страшного должно найти свое разрешение и очищение в моменте дионисийского подъема, ужас не изображается ради нет самого, но как импульс для его преодоления... И этот отвлекающий момент должен обозначать одновременно и преодоление и катарсис» (Б. Христиансен, 1911, с. 249).

Эта возможность катарсиса в ценностях форм иллюстрируется на примере рисунка Поллайоло «Борьба мужчин», «где ужас смерти без остатка превзойден и растворен в дионисийском ликовании ритмических линий» (там же, с. 251).

Наконец, самый беглый взгляд на скульптуру и архитектуру легко покажет нам, что и здесь противоположность материала и формы часто оказывается исходной точкой для художественного впечатления. Вспомним, что скульптура пользуется почти исключительно для изображения человеческого и животного тела металлом и мрамором, материалами, казалось бы, наименее подходящими для того, чтобы изображать живое тело, тогда как пластические и мягкие материалы были бы лучше способны передать его. И в этой неподвижности материала художник видит лучшее условие для отталкивания и для создания живой фигуры. И знаменитый Лаокоон, который кричит в размалеванной скульптуре, есть лучшая иллюстрация той противоположности форм и материала, из которой исходит скульптура.

То же самое показывает пример готической архитектуры. Нам кажется замечательным тот факт, что художник заставляет камень принимать растительные формы, ветвиться, передавать лист и розу; нам кажется удивительным и то, что в готическом храме, где ощущение массивности материала доведено до максимума, художник дает торжествующую вертикаль и добивается того эффекта, что храм весь стремится кверху, весь изображает порыв и полет ввысь и самая лег-



кость, воздушность и прозрачность, которые архитектурное искусство извлекает в готике из тяжелого и косного камня, кажутся лучшим подтверждением этой мысли.

Весьма показательно описание Кельнского собора. В этом стройном расчленении переплетенных арками, точно паутиной, высоких сводов видна та же смелость, какая поражает нас в рыцарских подвигах. В нежных их очертаниях то же мягкое, теплое чувство, которым веет от любовных рыцарских песен. И если эту смелость и эту нежность художник извлекает из камня, он подчиняется тому же самому закону, который заставляет его устремить вверх тянущий к земле камень и в готическом соборе создать впечатление летящей вверх стрелы.

Имя этому закону — *катарсис,* и именно он, а не что-либо другое, заставил старинного мастера на соборе Парижской богоматери поместить уродливые и страшные изображения чудовищ, блистательные химеры, без которых храм был бы невозможен.

Глава XI
ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ

Нам остается еще рассмотреть вопрос относительно того значения, которое приобретает искусство, если допустить, что истолкование его, которое намечено выше, окажется справедливым. В каком отношении тогда эстетическая реакция стоит ко всем остальным реакциям человека, как в свете этого понимания уясняется роль и значение искусства в общей системе поведения человека? Мы знаем, что до сих пор на этот вопрос даются совершенно разные ответы и совершенно по-разному расценивается роль искусства, которая одними авторами сводится к величайшему достоинству, а другими — приравнивается к обыкновенной забаве и отдыху.

Совершенно понятно, что оценка искусства будет всякий раз стоять в прямой зависимости от того психологического понимания, с которым мы к искусству подойдем. И если мы хотим решить вопрос о том, в каком отношении находятся искусство и жизнь, если мы хотим поставить проблему искусства в плоскости прикладной психологии, мы должны вооружиться каким-нибудь общетеоретическим взглядом, который позволил бы нам иметь твердую основу при решении этой задачи.

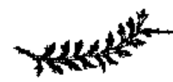
Первое и самое распространенное мнение, с которым здесь приходится столкнуться исследователю, — это мнение о том, что искусство будто бы заражает нас какими-то чувствами и что оно основано на этом заражении. «Вот на этой-то способности людей заражаться чувствами других людей и основана деятельность искусства, — говорит Толстой. — ... Чувства, самые разнообразные, очень сильные и очень слабые, очень значительные и очень ничтожные, очень дурные и очень хорошие, если только они заражают читателя, зрителя, слушателя, составляют предмет искусства» (1951, т. 30, с. 64—65).

Эта точка зрения сводит, таким образом, искусство к обыкновеннейшей эмоции и утверждает, что никакой существенной разницы между обыкновенным чувством и чув-



ством, которое вызывает искусство, нет и что, следовательно, искусство есть простой резонатор, усилитель и передаточный аппарат для заражения чувством. Никакого специфического отличия у искусства нет, а потому оценка искусства и должна исходить в данном случае из того же самого критерия, из которого исходим мы, когда оцениваем всякое чувство. Искусство может быть дурно и хорошо, если оно заражает нас дурным или хорошим чувством; само по себе искусство как таковое не дурно и не хорошо, это только язык чувства, который приходится оценивать в зависимости от того, что на нем скажешь. Отсюда совершенно естественно Толстой делал вывод, что искусство подлежит оценке с общеморальной точки зрения, и расценивал как высокое и хорошее то искусство, которое вызывало его моральное одобрение, и возражал против того, которое заключало в себе предосудительные с его точки зрения поступки. Многие критики сделали такие же выводы из его теории и расценивали обычно произведение искусства с точки зрения того явного содержания, которое в нем заложено, и если это содержание вызывало их одобрение, они относились с похвалой к художнику, и наоборот. Какова этика, такова и эстетика — вот лозунг этой теории.

Ее глубочайшую неправильность обнаружил сам Толстой, когда попытался быть последовательным в своих собственных выводах. В виде иллюстрации своей теории он сопоставляет два художественных впечатления: одно — которое произвело на него пение большого хоровода баб, величавших вышедшую замуж его дочь, и другое — которое осталось у него от игры прекрасного музыканта, исполнившего сонату Бетховена, опус 101. В пении баб выражалось такое определенное чувство радости, бодрости и энергии, что оно невольно заразило самого Толстого, и он пошел к дому бодрый и веселый. С этой точки зрения песня баб для него настоящее искусство, которое передает определенное и сильное чувство, и так как второе впечатление решительно не содержало в себе такого явного выражения, то он готов признать, что соната Бетховена только неудачная попытка искусства, не содержащая никакого определенного чувства и потому ничем не замечательная. Уже на этом примере совершенно очевидно, до каких нелепых выводов должен дой-



ти автор, когда он в основу понимания искусства положит критерий заразительности. С этой точки зрения Бетховен не содержит никакого определенного чувства, а пение баб элементарно и заразительно весело. Прав совершенно Евлахов, когда говорил, что если это так, «то самым «настоящим», самым «истинным» искусством нужно признать военную и бальную музыку, так как та и другая заражают еще более» (1910, с. 439). И Толстой последователен: он действительно наряду с народными песнями признает в музыке лишь «марши и танцы разных композиторов» произведениями, «приближающимися к требованиям всемирного искусства». Рецензент его статьи В. Г. Вальтер справедливо отмечает, что если бы Толстой сказал, что веселость баб привела его в хорошее настроение, то против этого положения ничего нельзя было бы возразить; что с помощью языка чувств, выразившегося в пении баб (он мог бы выразиться и просто в орании, и, вероятно, так и было), Толстой заразился их веселостью. *Но при чем тут искусство?* Толстой не говорит, хорошо ли пели бабы, но неужели, если бы они не пели, а просто весело галдели, стуча в косы, неужели их веселость была бы меньше заразительна, в особенности в день свадьбы дочери.

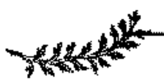
Нам думается, что если мы сравним по заразительности обыкновенный крик ужаса и сильнейший роман или трагедию, то произведение искусства не выдержит этого сравнения, и очевидно, что надо привнести нечто еще иное к простой заразительности для того, чтобы понять, что такое искусство. Очевидно, искусство производит какое-то другое впечатление, и в этом смысле очень прав Лонгин, говоря, что нужно тебе знать, что другое дело изображение у оратора и другое у поэта, а также, *что цель изображения в поэзии — трепет*, в прозе же — выразительность. Вот этот трепет, который составляет цель поэзии, в отличие от выразительности, равной заразительности в прозе, и не уловлен совершенно формулой Толстого. Однако, чтобы окончательно убедиться в том, что он не прав, нам следует обратиться к тому искусству, на которое он указывает, к искусству бальной и военной музыки, и посмотреть, является ли целью этого искусства действительно простая заразительность или нет. Петражицкий полагает, что эстетика оши-



бается, когда думает, что искусство имеет целью возбуждение только эстетических чувств. По его мнению, искусство вызывает целый ряд общих эмоций, а эстетические эмоции играют лишь декоративную роль. «Например, искусство воинственного периода народной жизни бывает приспособлено главным образом к возбуждению героическо-воинственных эмоциональных волнений и настроений. И теперь, например, военная музыка существует вовсе не для того, чтобы доставлять солдатам на войне эстетические удовольствия, а для того, чтобы возбуждать и потенцировать воинственные эмоции. Смысл средневекового искусства (не исключая скульптуры и архитектуры) заключался главным образом в возбуждении возвышенно-религиозных эмоций. Лирика приспособлена к одним, сатира к другим, драма и трагедия опять к иным сторонам нашей эмоциональной психики и проч. и проч.» (Л. И. Петражицкий, 1907, с. 293).

Не говоря о том, что военная музыка в самой войне во время боя никаких воинственных эмоций не вызывает, можно усомниться и в том, что вообще вопрос здесь поставлен правильно. Так, например, Овсянико-Куликовский гораздо более прав, когда полагает, что «военная лирика и музыка «подымают дух» войска, «воодушевляют» на подвиг, но ведь они не разрешаются боевой эмоцией или боевым аффектом. Они скорее умеряют и дисциплинируют боевой пыл, а кроме того, успокаивают взвинченную нервную систему и прогоняют страх. Приободрять психику, успокаивать взбудораженную душу и прогонять страх — это, можно сказать, одно из важнейших практических приложений «лирики», вытекающих из ее психологической природы» (1914, с. 193).

Ошибочно, таким образом, думать, что музыка непосредственно вызывает боевую эмоцию, она, скорее, категорически разрешает страх, смуту и нервное волнение, она как бы дает возможность проявиться боевой эмоции, но сама непосредственно ее не вызывает. Это особенно легко увидеть на эротической поэзии, единственный смысл которой, по Толстому, возбуждать в нас похоть чувств, между тем как тот, кто увидит истинную природу лирической эмоции, всегда поймет, что она действует совершенно обратным образом. «Нельзя сомневаться в том, что на все другие эмоции



(и аффекты) лирическая эмоция действует смягчающим образом, а нередко и парализует их. Прежде всего так действует она на половое чувство с его эмоциями и аффектами. В эротической поэзии, *если только она в самом деле лирична,* гораздо меньше соблазна, чем в тех произведениях образного искусства, в которых вопрос любви и пресловутая половая проблема трактуются с целью морального воздействия на читателя» (там же, с. 192—193). И если Овсянико-Куликовский полагает, что половое чувство, которое очень легко эмоционально возбуждается, вызывается всего сильнее образами и представлениями и что эти образы и представления обезвреживаются в лирике лирической эмоцией и что укрощением полового инстинкта и сбережением его человечество обязано лирике не меньше, если не больше, чем этике, то он прав только наполовину. Он при этом недооценивает значения других видов искусства, которые он называет образными, и не замечает, что и там эмоции, вызываемые образами, парализуются эмоцией искусства, хотя бы она и не была лирична.

Мы видим, таким образом, что теория Толстого не оправдывается даже там, где он видел ее наивысшую правоту, — в искусстве прикладном. Что касается большого искусства — искусства Бетховена и Шекспира, то сам Толстой указал на то, что эта теория там неприложима. И в самом деле, как безотрадно было бы дело искусства в жизни, если бы оно не имело другой задачи, кроме как заражать чувствами одного многих людей. Его значение и роль были бы при этом чрезвычайно незначительны, потому что в конце концов никакого выхода за пределы единичного чувства, кроме его количественного расширения, мы не имели бы в искусстве. Чудо искусства тогда напоминало бы безотрадное евангельское чудо, когда пятью-шестью хлебами и двенадцатью рыбами была накормлена тысяча человек, и все ели и были сыты, и оставшихся костей набрано двенадцать коробов. Здесь чудо только в количестве — тысяча евших и насытившихся, но каждый ел только рыбу и хлеб, хлеб и рыбу. И не то ли же самое ел каждый из них каждый день в своем доме без всякого чуда?

Если бы стихотворение о грусти не имело никакой другой задачи, как заразить нас авторской грустью, это было



бы очень грустно для искусства. Чудо искусства, скорее, напоминает другое евангельское чудо — претворение воды в вино, и настоящая природа искусства всегда несет в себе нечто претворяющее, преодолевающее обыкновенное чувство, и тот же самый страх, и та же самая боль, и то же волнение, когда они вызываются искусством, заключают в себе еще нечто сверх того, что в них содержится. И это нечто преодолевает эти чувства, просветляет их, претворяет их воду в вино, и таким образом осуществляется самое важное назначение искусства. Искусство относится к жизни, как вино к винограду, сказал один из мыслителей, и он был совершенно прав, указывая этим на то, что искусство берет свой материал из жизни, но дает сверх этого материала нечто такое, что в свойствах самого материала еще не содержится.

Выходит, таким образом, что чувство первоначально индивидуально, а через произведение искусства оно становится общественным или обобщается. И здесь дело происходит так, будто ничего никогда от себя искусство в это чувство не привносит, и для нас становится совершенно непонятным факт, почему искусство следует рассматривать как акт творческий и чем оно отличается от простого выкрика или от речи оратора, и где же тот трепет, о котором говорил Лонгин, если за искусством признается одна заразительность? Мы должны признать, что ведь наука не просто заражает мыслями одного человека все общество, техника не просто удлиняет руку человека, так же точно и искусство есть как бы удлиненное, *«общественное* чувство», или *техника чувств,* как это мы постараемся показать ниже.

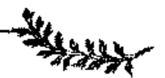
Глубоко прав был Плеханов, когда утверждал, что отношения между искусством и жизнью чрезвычайно сложны. Он приводит пример из Тэна[159], который останавливается на интересном вопросе, почему пейзаж развивался только в городе. Казалось бы, если искусство просто заражает нас теми чувствами, которые сообщает нам жизнь, пейзаж должен был умереть в городе, а между тем история говорит нам совсем обратное. Тэн утверждает, что мы правы, когда восхищаемся диким пейзажем, как они были правы, когда такой пейзаж нагонял на них скуку. Для людей XVII в. не было ничего некрасивей настоящей горы, она вызывала в них



множество неприятнейших представлений, они были утомлены варварством, как мы утомлены цивилизацией. Эти горы дают нам возможность отдохнуть от наших тротуаров, бюро и лавок, дикий пейзаж нравится нам только по этой причине (1922).

Плеханов указывает на то, что искусство есть иногда не прямое выражение жизни, а антитеза к ней; дело, конечно, не просто в отдыхе, о котором говорит Тэн, но в некоторой антитезе, в том, что в искусстве изживается какая-то такая сторона нашей психики, которая не находит себе исхода в нашей обыденной жизни, и здесь уже, во всяком случае, никак не приходится говорить о простом заражении. Очевидно, действие искусства гораздо сложнее и многообразнее, и с каким бы определением мы ни подошли к искусству, мы всегда увидим, что оно заключает в себе нечто, что отличается от простой передачи чувства. Согласимся ли с Луначарским, что оно есть концентрация жизни (1922, с. 29), все равно мы должны будем увидеть, что искусство *исходит из определенных жизненных чувств, но совершает* некоторую переработку этих чувств, которую не учитывает теория Толстого. Мы видели уже, что эта переработка заключается в катарсисе, превращении этих чувств в противоположные, в разрешении их, и это как нельзя больше согласуется с тем принципом антитезы в искусстве, о котором говорит Плеханов, и мы легко убедимся в этом, если только остановимся на вопросе о биологическом значении искусства, если мы поймем, что оно есть не просто средство заражения, но и какое-то неизмеримо более важное средство для человека.

Веселовский в «Трех главах из исторической поэтики» прямо указывает, что древнейшая песня и игра возникают из какой-то сложной потребности в катарсисе, хоровая песня за утомительной работой нормирует своим темпом очередное напряжение мускулов, с виду бесцельная игра отвечает бессознательному позыву упражнять и упорядочить мускульную или мозговую силу. Это — потребность того же *психофизического катарсиса*, какой был формулирован Аристотелем для драмы; она сказывается и в виртуозном даре слез у женщин племени маори, и в повальной слезливости XVIII в.; явление то же — разница в выражении и в пони-



мании. Ведь и в поэзии принцип ритма ощущается нами как художественный, и мы забываем его простейшие психофизические начала (см.: А. Веселовский, 1906). И лучшим опровержением теории заразительности является вскрытие этих психофизических начал, лежащих в основе искусства, указание на его биологическое значение. Искусство, видимо, разрешает и перерабатывает какие-то в высшей степени сложные стремления организма, и лучшим подтверждением нашего взгляда мы считаем тот факт, что он вполне согласуется с исследованиями Бюхера о происхождении искусства и прекрасно позволяет понять истинную роль и назначение искусства.

Как известно, Бюхер[160] установил, что музыка и поэзия возникают из общего начала, из тяжелой физической работы и что они имели задачу катартически разрешить тяжелое напряжение труда. Вот как он формулирует общее содержание рабочих песен:

«1) следуя за ходом работы, они дают знак к одновременному напряжению всех сил;

2) они стараются подстрекнуть товарищей к работе насмешкой, бранью или ссылкой на мнение зрителей;

3) они дают выражение размышлению работающих о самой работе, о ходе ее, об орудиях работы, дают исход их радости или недовольству, жалобам на тягость работы и малое вознаграждение;

4) они обращаются с просьбой к самому предпринимателю работы, к надсмотрщику или простому зрителю» (К. Бюхер, 1923, с. 173).

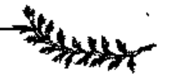
Уже здесь оба элемента искусства и их разрешение находят свое место; единственная особенность этих песен в том, что то мучительное и трудное, что должно разрешить искусство, заключено в самом труде. Впоследствии, когда искусство отрывается от работы и начинает существовать как самостоятельная деятельность, оно вносит в самое произведение искусства тот элемент, который прежде составлял труд; то мучительное чувство, которое нуждается в разрешении, теперь начинает возбуждаться самим искусством, но природа его остается той же самой. Поэтому чрезвычайно интересно общее утверждение Бюхера: «Ведь народы древности считали песни необходимым аккомпанементом при



всякой тяжелой работе» (там же, с. 229). Мы уже видим из этого, что песня, во-первых, организовывала коллективный труд, во-вторых, давала исход мучительному напряжению. Мы увидим, что и на своих самых высших ступенях искусство, видимо, отделившись от труда, потеряв с ним непосредственную связь, сохранило те же функции, поскольку оно еще должно систематизировать или организовывать общественное чувство и давать разрешение и исход мучительному напряжению. Квинтилиан выразил ту же самую мысль, полагая, что музыку сама природа дала нам для того, чтобы легче переносить труд. Например, и гребца побуждает песня, она полезна не только в тех делах, где усилия многих согласуются, но и усталость одного находит себе облегчение в грубой песне.

Искусство, таким образом, первоначально возникает как сильнейшее орудие в борьбе за существование, и нельзя, конечно, допустить и мысли, чтоб его роль сводилась только к коммуникации чувства и чтобы оно не заключало в себе никакой власти над этим чувством. Если бы искусство, как толстовские бабы, умело только вызывать в нас веселость или грусть, оно никогда не сохранилось бы и не приобрело того значения, которое за ним необходимо признать. Прекрасно выразил это Ницше[161] в «Веселой науке», когда указал на то, что в ритме заключено побуждение.

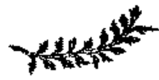
И вот эта возможность изживать в искусстве величайшие страсти, которые не нашли себе исхода в нормальной жизни, видимо, и составляет основу биологической области искусства. Все наше поведение есть не что иное, как процесс уравновешивания организма со средой. Чем проще и элементарнее наши отношения со средой, тем элементарнее протекает наше поведение. Чем сложнее и тоньше становится взаимодействие организма и среды, тем зигзагообразнее и запутаннее становятся процессы уравновешивания. Никогда нельзя допустить, чтобы это уравновешивание совершалось до конца гармонически и гладко, всегда будут известные колебания нашего баланса, всегда будет известный перевес на стороне среды или на стороне организма. Ни одна машина, даже механическая, никогда не могла бы работать до конца, используя всю энергию исключительно на полезные действия. Всегда есть такие возбужде-



ния энергии, которые не могут найти себе выхода в полезной работе. Тогда возникает необходимость в том, чтобы время от времени разряжать не пошедшую в дело энергию, давать ей свободный выход, чтобы уравновешивать наш баланс с миром. Самые чувства, верно говорит проф. Оршанский, «это — плюсы и минусы нашего баланса» (1898, с. 102). И вот эти плюсы и минусы нашего баланса, эти разряды и траты не пошедшей в дело энергии и принадлежат к биологической функции искусства.

Стоит только взглянуть на ребенка, чтобы увидеть, что в нем заключено гораздо больше возможностей жизни, чем те, которые находят свое осуществление. Франк[162] говорит, что если ребенок играет в солдата, разбойника и лошадь, то это потому, что в нем реально заключены и солдат, и лошадь, и разбойник. Принцип, установленный Шеррингтоном[163], принцип борьбы за общее двигательное поле, ясно показал, что наш организм устроен таким образом, что его нервные рецепторные поля превышают во много раз его эффекторные исполнительные нейроны, и в результате наш организм воспринимает гораздо больше влечений, раздражений, чем он может осуществить. Наша нервная система похожа на станцию, к которой ведут пять путей и от которой отходит только один; из пяти прибывающих на эту станцию поездов только один, и то после жестокой борьбы, может прорваться наружу — четыре остаются на станции. Нервная система, таким образом, напоминает постоянное, ни на минуту не прекращающееся поле борьбы, а наше осуществившееся поведение есть ничтожная часть того, которое реально заключено в виде возможности в нашей нервной системе и уже вызвано даже к жизни, но не нашло себе выхода. Подобно тому как во всей природе осуществившаяся часть жизни есть ничтожная часть всей жизни, которая могла бы зародиться, подобно тому как каждая родившаяся жизнь оплачена миллионами неродившихся, так же точно и в нервной системе осуществившаяся часть жизни есть меньшая часть реально заключенной в нас.

Шеррингтон сравнивал нашу нервную систему с воронкой, которая обращена широким отверстием к миру и узким отверстием к действию. Мир вливается в человека че-



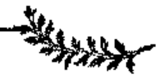
рез широкое отверстие воронки тысячью зовов, влечений, раздражений, ничтожная их часть осуществляется и как бы вытекает наружу через узкое отверстие. Совершенно понятно, что эта неосуществившаяся часть жизни, не прошедшая через узкое отверстие часть нашего поведения, должна быть так или иначе изжита. Организм приведен в какое-то равновесие со средой, баланс необходимо сгладить, как необходимо открыть клапан в котле, в котором давление пара превышает сопротивление его тела.

И вот искусство, видимо, и является средством для такого взрывного уравновешивания со средой в критических точках нашего поведения. Уже давно выражалась мысль о том, *что искусство как бы дополняет жизнь и расширяет ее возможности*. Так, К. Ланге говорит: «Современный культурный человек имеет печальное сходство с домашним животным; ограниченность и однообразие, в которых благодаря размеренной буржуазной жизни, отлитой в определенные общественные формы, протекает жизнь отдельного человека, ведут к тому, что все люди, бедные и богатые, сильные и слабые, одаренные и несчастные, живут неполной и несовершенной жизнью. Можно поистине удивляться, сколь ограниченно количество представлений, чувств и поступков, которые современный человек может переживать и совершать» (K. Lange, 1901, S. 53).

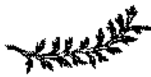
То же самое отмечает Лазурский, когда поясняет теорию вчувствования ссылкой на роман Толстого. «У Толстого в «Анне Карениной» есть место, где рассказывается, как Анна читает какой-то роман и ей хочется делать то, что делают герои этого романа: бороться, побеждать вместе с ними, ехать вместе с героем романа в его поместье и т. д.» (А. Ф. Лазурский, 1925, с. 240).

Такого же, в общем, мнения придерживается и Фрейд, когда смотрит на искусство как на средство примирения *двух враждебных принципов — принципа удовольствия и* принципа реальности (З. Фрейд, 1912, с. 87—88).

И несомненно, что, поскольку речь идет о жизненном значении, все эти авторы гораздо больше правы, чем те, которые, подобно Грент-Аллену, полагают, что эстетическими являются те чувствования, которые освободились от



связи с практическими интересами. Это близко напоминает формулу Спенсера, который полагал, что красиво то, что когда-то было полезно и теперь перестало им быть. Развитая до своих последних пределов эта точка зрения приводит к теории игры, которой придерживались многие философы и которой дал высшее выражение Шиллер. Эта теория искусства как игры имеет то существенное против себя возражение, что она никак не позволяет нам понять искусство как творческий акт и что она сводит искусство к биологической функции упражнения органов, т. е. в конечном счете к чрезвычайно незначительному у взрослого человека факту. Гораздо сильнее все те теории, которые показывают, что искусство есть необходимый разряд нервной энергии и сложный прием уравновешивания организма и среды в критические минуты нашего поведения. Только в критических точках нашего пути мы обращаемся к искусству, и это позволяет нам понять, почему предложенная нами формула раскрывает искусство именно как творческий акт. Для нас совершенно понятно, если мы глядим на искусство как на катарсис, что искусство не может возникнуть там, где есть просто живое и яркое чувство. Даже самое искреннее чувство само по себе не в состоянии создать искусство. И для этого ему не хватает не просто техники и мастерства, потому что даже чувство, выраженное техникой, никогда не создает ни лирического стихотворения, ни музыкальной симфонии; для того и другого необходим еще и творческий акт *преодоления* этого чувства, его разрешения, победы над ним, и только когда *этот* акт является налицо, только тогда осуществляется искусство. Вот почему и восприятие искусства требует творчества, потому что и для восприятия искусства недостаточно просто искренне пережить то чувство, которое владело автором, недостаточно разобраться и в структуре самого произведения — необходимо еще творчески преодолеть свое собственное чувство, найти его катарсис, и только тогда действие искусства скажется сполна. Вот почему для нас становится вполне понятен совершенно правильный взгляд Овсянико-Куликовского, что роль военной музыки сводится вовсе не к тому, что она вызывает боевые эмоции, а, скорее, к тому, что она, уравновешивая в

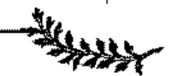


общем организм в этот критический для него момент со средой, дисциплинирует, упорядочивает его работу, дает нужный разряд его чувству, прогоняет страх и как бы открывает свободный путь для храбрости.

Искусство, таким образом, никогда прямо не порождает из себя того или иного практического действия, оно только приуготовляет организм к этому действию. Очень остроумно замечает Фрейд, что испуганный человек, когда видит опасность, страшится и бежит. Но полезным, говорит он, является то, что он бежит, а не то, что он боится. В искусстве как раз наоборот: полезным является сам по себе страх, сам по себе разряд человека, который создает возможность для правильного бегства или нападения. И в этом, конечно, заключается та экономизация наших чувств, о которой говорит Овсянико-Куликовский: «Гармонический ритм лирики создает эмоции, отличающиеся от большинства других эмоций тем, что они, эти «лирические эмоции», экономизируют психическую силу, внося стройный порядок в «душевное хозяйство» (1914, с. 194).

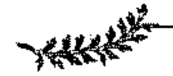
Это не та экономия, о которой мы говорили в самом начале, это не просто стремление избежать всякой психической затраты — *в этом* смысле искусство не подчинено принципу экономии сил, наоборот, оно заключается в бурной и взрывной трате сил, в расходе души, в разряде энергии. То же самое произведение искусства, воспринятое холодно, прозаически или переработанное для такого понимания, гораздо более экономизирует силу, чем соединенное с действием художественной формы. Будучи само по себе взрывом и разрядом, искусство все же вносит действительно строй и порядок в наши расходы души, в наши чувства. И конечно, та трата энергии, которую производила Анна Каренина, переживая вместе с героями романа их чувства, есть экономизация душевных сил по сравнению с действительным и реальным переживанием чувства.

Еще яснее становится этот принцип экономизации чувств в более сложном и глубоком значении, чем то, которое придавал ему Спенсер, если мы попытаемся выяснить социальное значение искусства. Искусство есть социальное в нас, и если его действие совершается в отдельном



индивидууме, то это вовсе не значит, что его корни и существо индивидуальны. Очень наивно понимать социальное только как коллективное, как наличие множества людей. Социальное и там, где есть только один человек и его личные переживания. И поэтому действие искусства, когда оно совершает катарсис и вовлекает в этот очистительный огонь самые интимные, самые жизненно важные потрясения личной души, есть действие социальное. Дело происходит не таким образом, как изображает теория заражения, что чувство, рождающееся в одном, заражает всех, *становится* социальным, а как раз наоборот. Переплавка чувств вне нас совершается силой социального чувства, которое объективировано, вынесено вне нас, материализовано и закреплено во внешних предметах искусства, которые сделались орудиями общества.

Существеннейшая особенность человека, в отличие от животного, заключается в том, что он выносит и отделяет от своего тела и аппарат техники, и аппарат научного познания, которые становятся как бы орудиями общества. Так же точно и искусство есть общественная техника чувства, орудие общества, посредством которого оно вовлекает в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа. Правильнее было бы сказать, что чувство не становится социальным, а напротив, оно становится личным, когда каждый из нас переживает произведение искусства, становится личным, не переставая при этом оставаться социальным. «...Искусство, — говорит Гюйо, — есть конденсация действительности, оно нам показывает человеческую машину под более сильным давлением. Оно старается представить нам более жизненных явлений, чем их было в прожитой нами жизни». И эта концентрированная жизнь в искусстве, конечно же, оказывает не только влияние на наши чувства, но и на нашу волю, «потому что в чувстве есть зачаток воли» (1891, с. 57). И Гюйо совершенно прав, когда он придает колоссальное значение той роли, которую искусство играет в обществе. Оно вводит все больше и больше действие страсти, оно создает нарушение внутреннего равновесия, видоизменение воли в новом смысле, оно формулирует для ума и оживляет для



чувства такие эмоции, страсти и пороки, которые без него остались бы в неопределенном и неподвижном состоянии. Оно «выговаривает слово, которого мы искали, заставляет звучать струну, которая была только натянута и нема. Произведение искусства есть центр притяжения, совсем так, как деятельная воля высшего гения, если Наполеон увлекает волю, то Корнель[164] и Виктор Гюго увлекают ее не менее, хотя на другой лад... Кто знает число преступлений, подстрекателями которых были и еще есть романы с убийствами? Кто знает число действительных распутств, которые навлекло изображение распутства?» (там же, с. 56). Здесь Гюйо ставит вопрос слишком примитивно и просто, когда представляет себе, что искусство непосредственно вызывает те или иные эмоции. На деле так никогда не бывает. Изображение убийства вовсе не вызывает убийства. Сцена прелюбодеяния вовсе не толкает на разврат; отношения искусства и жизни очень сложны, и в самом приблизительном виде их можно охарактеризовать следующим образом.

Геннекен видит различие эстетической и реальной эмоции в том, что эстетическая немедленно не выражается никаким действием. Однако он говорит, что при многократном повторении эти эмоции ложатся в основу поведения личности и что род чтения может повлиять на свойство личности. «Эмоция, сообщенная художественным произведением, не способна выражаться в действиях *непосредственно, немедленно* — и в этом отношении *эстетические* чувствования резко разнятся от *реальных*. Но, служа сами себе целью, сами в себе находя оправдание и не выражаясь сразу практическим действием, эстетические эмоции способны, накопляясь и повторяясь, привести к существенным практическим результатам. Эти результаты обусловлены и общим свойством эстетической эмоции, и частными свойствами каждой из этих эмоций. Многократное упражнение какой-нибудь определенной группы чувств под влиянием вымысла, нереальных умонастроений и вообще причин, которые не могут вызывать действия, отучая человека от активных проявлений, несомненно ослабляет и общее свойство реальных эмоций — стремление их выразиться действием...» (1892, с. 268).



Геннекен вносит две очень существенные поправки в вопрос, но все еще решает его чрезвычайно примитивно. Он прав, указывая на то, что эстетическая эмоция немедленно не вызывает действия, что она сказывается в изменении установки, он прав и в том, что она не только не вызывает тех действий, о которых говорит, но, наоборот, отучает от них. Пользуясь примером Гюйо, можно было бы сказать, что чтение романов, в которых описано убийство, не только не подстрекает к убийству, но, наоборот, отучает от него, но и эта точка зрения Геннекена, хотя она и правильнее первой, все еще чрезвычайно примитивна и груба по сравнению с той функцией, которая выпадает на долю искусства. Мысль теоретиков здесь разрешается в очень простой альтернативе: или подстрекает, или отучает. На деле искусство производит неизмеримо более сложное действие над нашими страстями, выходя за пределы этих простейших двух возможностей. Андрей Белый где-то говорит, что, слушая музыку, мы переживаем то, что должны чувствовать великаны. Прекрасно выражено это высокое напряжение искусства в «Крейцеровой сонате» Толстого. Вот как говорит о ней рассказчик. «Знаете ли вы первое престо? Знаете?! — вскрикнул он. — У!.. Страшная вещь эта соната. Именно эта часть. И вообще страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, — вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом. Как вам сказать? Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу...

Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душою и вместе с ним переношусь из одного состояния в другое, но зачем я это делаю, я



не знаю. Ведь тот, кто писал хоть бы Крейцерову сонату, — Бетховен, ведь он знал, почему он находился в таком состоянии, — это состояние привело его к известным поступкам, и потому для него это состояние имело смысл, для меня же никакого. И потому музыка только раздражает, не кончает. Ну, марш воинственный сыграют, солдаты пройдут под марш, и музыка дошла; сыграли плясовую, я проплясал, музыка дошла; ну, пропели мессу, я причастился, тоже музыка дошла; а то только раздражение, а того, что надо делать в этом раздражении, — нет. И оттого музыка так страшно, так ужасно иногда действует. В Китае музыка — государственное дело. И это так и должно быть...

А то страшное средство в руках кого попало. Например, хоть бы эту Крейцерову сонату, первое престо. Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо? Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне. Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка. А то не соответственное ни месту, ни времени вызывание энергии, чувства, ничем не проявляющегося, не может не действовать губительно» (Л. Н. Толстой, 1933, т. 27, с. 61—62).

Отрывок из «Крейцеровой сонаты» языком рядового слушателя очень правдиво рассказывает о непонятном и страшном действии музыки. Здесь обнажается новая сторона эстетической реакции, именно то, что она есть не просто разряд впустую, холостой выстрел, она есть реакция в ответ на произведение искусства и новый сильнейший раздражитель для дальнейших поступков. Искусство требует ответа, побуждает к известным действиям и поступкам, и Толстой очень правильно сравнивает действие бетховенской музыки с действием плясового мотива или марша. Там музыкальное возбуждение разрешено в какой-то реакции — наступает чувство удовлетворения и покоя; здесь музыка повергает нас в крайнее смятение и беспокойство, потому что она вызывает, обнажает целые силы тех стремлений, которые могут разрешиться только в исключительно важ-



ных и героических поступках. И когда вслед за этой музыкой следует разговор о сплетне среди декольтированных дам и мороженое — эта музыка оставляет в душе состояние необычайного беспокойства, напряжения и даже смуты. Ошибка героя Толстого заключается только в том, что это раздражающее *действие музыки ему представляется* совершенно похожим на действие военного марша. Он не отдает себе отчета в том, что действие музыки сказывается неизмеримо тоньше, сложнее, путем, так сказать, подземных толчков и деформаций нашей установки. Оно может сказаться *когда-нибудь совершенно необыденно*, хотя в немедленном действии оно не получит своего осуществления.

Но две черты *подмечены в этом описании с исключительной верностью.* Это, во-первых, то, что музыка побуждает нас к чему-то, действует на нас раздражающим образом, но самым неопределенным, т. е. таким, который непосредственно не связан ни с какой конкретной реакцией, движением, поступком. В этом видим мы доказательство того, что она действует просто катартически, т. е. проясняя, очищая психику, *раскрывая и вызывая к жизни* огромные и до того подавленные и стесненные силы. Но это есть уже последствие искусства, а не его действие, скорее его след, чем его эффект. Вторая черта, которая подмечена в этом описании верно, заключается в том, что за музыкой признается какая-то принудительная власть, и автор прав, когда говорит, что музыка должна быть государственным делом. Этим он хочет *только сказать*, что она есть дело общественное. По прекрасному выражению одного из исследователей, когда мы воспринимаем какое-либо произведение искусства, нам кажется, что мы выполняем исключительно индивидуальную реакцию, связанную только с нашей личностью. Нам кажется, что к социальной психологии этот акт не имеет никакого отношения. Но это такое *же заблуждение, как если человек, который вносит в государственное* казначейство налог, думает и обсуждает этот акт исключительно с точки зрения своего личного хозяйства, не понимая, что тем самым он принимает совершенно неведомо для себя участие в сложном государственном хозяйстве и в этом акте уплаты налога сказывается его участие в



сложнейших предприятиях государства, о которых он и не подозревает. Вот почему не прав Фрейд, когда полагает, что человек стоит лицом к лицу с природной реальностью и что искусство может быть выведено из чисто биологической разности между принципом удовольствия, к которому тяготеют *наши влечения*, и *принципом* реальности, который заставляет их отказываться от удовлетворения. Между человеком и миром стоит еще социальная среда, которая посвоему преломляет и направляет и всякое раздражение, действующее извне к человеку, и всякую реакцию, идущую от человека вовне. В таком случае для прикладной психологии бесконечно значителен и важен тот факт, что и в переживании рядового слушателя, как это засвидетельствовал Толстой, музыка есть великое и страшное дело. Она побуждает к действию, и если военный марш разрешается в том, что солдаты браво проходят под музыку, то в каких же исключительных и грандиозных поступках должна реализоваться музыка Бетховена.

Еще раз повторяю: сама по себе и непосредственно она как бы изолирована от нашего ежедневного поведения, она непосредственно ни к чему не влечет нас, она создает только неопределенную и огромную потребность в каких-то действиях, она раскрывает путь и расчищает дорогу самым глубоко лежащим нашим силам; она действует подобно землетрясению, обнажая к жизни новые пласты, и, конечно, не прав Геннекен и подобные ему, когда утверждают, что в целом искусство скорее возвращает нас к атавизму, чем направляет нас вперед.

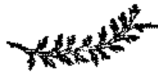
Если музыка не диктует непосредственно тех поступков, которые должны за ней последовать, то все же от ее основного действия, от того направления, которое она дает психическому катарсису, зависит и то, какие силы она придаст жизни, что она высвободит и что оттеснит вглубь. Искусство есть, скорее, организация нашего поведения на будущее, установка вперед, требование, которое, может быть, никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней.

Поэтому искусство можно назвать реакцией, отсроченной по преимуществу, потому что между его действием и его исполнением лежит всегда более или менее продолжитель-



ный промежуток времени. Отсюда, однако, не следует, чтобы действие искусства было сколько-нибудь таинственно, мистично или требовало для своего объяснения каких-нибудь новых понятий и законов, чем те, которые устанавливает психолог при анализе обычного поведения. Все то, что совершает искусство, оно совершает в нашем теле и через наше тело, и примечателен тот факт, что такие исследователи, как Рутц и Сиверс[165], занятые преимущественно процессами восприятия, а не влиянием действия искусства, должны говорить о зависимости восприятия искусства от определенной установки мускулатуры тела. Рутц первый выдвинул мысль о том, что всякое действие искусства непременно связано с определенным типом установки мускулатуры. Сиверс продолжил его мысль и распространил ее на созерцание произведений пластических искусств. Другие исследователи указали на связь, которая существует между основной органической установкой автора и той, которая выражается в его произведениях. Недаром искусство с самых древних времен рассматривалось как часть и как средство воспитания, т. е. известного длительного изменения нашего поведения и нашего организма. Все то, о чем говорится в этой главе, — все прикладное значение искусства в конечном счете и сводится к его воспитывающему действию, и все авторы, которые видят родство между педагогикой и искусством, получают неожиданное подтверждение своим мыслям со стороны психологического анализа. Мы, таким образом, переходим непосредственно к последнему занимающему нас вопросу — к вопросу о практическом жизненном действии искусства, к вопросу о его воспитательном значении.

Это воспитательное значение искусства и связанная с ним практика естественно распадаются на две сферы: мы имеем, с одной стороны, критику художественного произведения как основную общественную силу, которая прокладывает пути искусству, оценивает его и назначение которой как бы специально заключается в том, чтобы служить передаточным механизмом между искусством и обществом. Можно сказать, что с психологической точки зрения роль критики сводится к организации последствий искусства.



Она дает известное воспитательное направление его действию, и, сама не имея силы вмешаться в его основной эффект, она становится между этим эффектом искусства как такового и между теми поступками, в которых этот эффект должен разрешиться.

Задача критики, таким образом, с нашей точки зрения, совсем не та, какую приписывали ей обычно. Она не имеет вовсе задачи и цели истолкования художественного произведения, она не заключает в себе и моментов подготовки зрителя или читателя к восприятию художественного произведения. Можно прямо сказать, что никто еще не стал читать иначе какого-нибудь писателя, после того что начитался о нем критиков. Задача критики только наполовину принадлежит к эстетике, наполовину она общественная педагогика и публицистика. Критик приходит к рядовому потребителю искусства, скажем к толстовскому герою из «Крейцеровой сонаты», в ту смутную для него минуту, когда он под непонятной и страшной властью музыки не знает, во что она должна разрешиться, во что она выльется, какие колеса она приведет в движение. Критик и хочет быть той организующей силой, которая является и вступает в действие, когда искусство уже отторжествовало свою победу над человеческой душой и когда эта душа ищет толчка и направления для своего действия.

Из такой двойственной природы критики возникает, естественно, и двойственность стоящих перед ней задач, и критика, которая заведомо и сознательно прозаизирует искусство, устанавливая его общественные корни, указывая на ту жизненную социальную связь, которая существует между фактом искусства и общими фактами жизни, призывает наши сознательные силы на то, чтобы известным образом противодействовать или, наоборот, содействовать тем импульсам, которые заданы искусством. Эта критика заведомо делает скачок из области искусства в потустороннюю для него область социальной жизни, но для того только, чтобы направить возбужденные искусством силы в социально нужное русло. Кто не знает того простейшего факта, что художественное произведение действует совершенно по-разному на разных людей и может привести к



совершенно различным результатам и последствиям. Как нож и как всякое другое орудие, оно само по себе не хорошо и не дурно, или, вернее сказать, заключает в себе огромные возможности и дурного и хорошего, и все зависит от того, *какое употребление и какое назначение мы дадим этому орудию.* Нож в руках хирурга и нож в руках ребенка, как гласит банальный и избитый пример, расценивается совершенно по-разному. Но это только одна половина задач критики. Другая половина заключается в том, чтобы сохранить действие искусства как искусства, не дать читателю расплескать возбужденные искусством силы и подменить его могучие импульсы пресными протестантскими рационально-моральными заповедями.

Часто не понимают, почему же необходимо не только дать осуществиться действию искусства, взволноваться искусством, но объяснить его и как это можно сделать так, чтобы объяснение не убило волнение. Но легко показать, что объяснение это необходимо, потому что поведение наше организуется по принципу единства и единство это осуществляется главным образом через наше сознание, в котором непременно должно быть представлено каким-нибудь образом всякое ищущее выхода волнение. Иначе мы рискуем создать конфликт, и произведение искусства вместо катарсиса нанесет рану, с человеком произойдет то, о чем рассказывает Толстой, когда, испытывая в душе смутное и непонятное волнение, он чувствует себя подавленным, бессильным и смущенным. Но это вовсе не значит, что объяснение убивает тот трепет в поэзии, о котором говорил Лонгин. Просто они лежат в разных плоскостях.

И вот этот второй момент, момент сохранения художественного впечатления, всегда сознавался теоретиками как момент решающей важности для критики, но игнорированием его всегда грешила на деле наша критика. Она подходила к искусству так, как к парламентской речи, как к факту внеэстетическому, она считала своей задачей уничтожить его действие, для того чтобы раскрыть его значение. Плеханов прекрасно сознавал, что разыскание социологического эквивалента всякого художественного произведения составляет первую половину задач критики. «Это зна-



чит, — говорил он, толкуя Белинского, — что за оценкой идеи художественного произведения должен был следовать анализ его *художественных достоинств.* Философия не устраняла эстетики, а, наоборот, прокладывала для нее путь, старалась найти для нее прочное основание. То же надо сказать и о материалистической критике. Стремясь найти общественный эквивалент данного литературного явления, критика эта изменяет своей собственной природе, если не понимает, что дело не может ограничиться нахождением этого эквивалента и что социология должна не затворять двери перед эстетикой, а, напротив, настежь раскрывать их перед нею. Вторым актом верной себе материалистической критики должна быть, как это было и у критиков-идеалистов, оценка эстетических достоинств разбираемого произведения... Определение социологического эквивалента всякого данного литературного произведения осталось бы неполным, а следовательно, и неточным в том случае, если бы критик уклонился от оценки его художественных достоинств. Иначе сказать, ***первый акт материалистической критики не только не устраняет надобности во втором акте, но предполагает его, как свое необходимое дополнение***» (1922, с. 128—129).

В сходном положении оказывается и проблема искусства в воспитании, которая тоже совершенно явно распадается на два акта, которые один без другого не могут существовать. У нас до последнего времени в школе, так же как и в критике, господствовал публицистический взгляд на искусство. Ученики заучивали ложные и фальшивые социологические формулы по поводу того или иного произведения искусства. «В настоящее время, — говорит Гершензон, — мальчиков дубиной гонят к Пушкину, как скот к пойлу, и дают им пить не живую воду, а химическое разложение H_2O» (1919, с. 46). Однако было бы совершенно ложно сделать отсюда тот вывод, который делает автор: вся система школьного преподавания искусства несомненно ложна от начала до конца; под видом истории общественной мысли, отразившейся в литературе, наши учащиеся усваивали и лжелитературу и лжесоциологию. Но значит ли это, что возможно преподавание искусства вне всякого со-



циологического фундамента и что можно, только следуя прихоти собственного вкуса, переходить от понятия к понятию и от «Илиады» к Маяковскому. К такому выводу примерно приходит Айхенвальд, когда он утверждает, что литературу преподавать в школе невозможно, да и не нужно. «...Можно ли и должно ли вообще преподавать литературу? — спрашивает он. — Ведь она, как и другие искусства, необязательна. Ведь она представляет собою игру и цветение духа... Допустимо ли разучивать, как урок, то, что Татьяна влюбилась в Онегина или что Лермонтову было и скучно, и грустно, и вечно любить невозможно?..» (*Ю. Айхенвальд, 1922, с. 103*).

Мысль автора сводится к тому, что преподавать литературу невозможно, что надо ее вывести за скобки, за рамки школьного дела, потому что она требует какого-то иного творческого акта, чем все остальные школьные предметы. Но при этом автор исходит из довольно убогой эстетики, и все его выводы легко открывают свою слабую сторону, когда мы обратимся к его основному положению: «Читать — наслаждаться, а можно ли к наслаждению обязывать?» Если действительно читать — значит наслаждаться, тогда, конечно, литература не поддается преподаванию и ей не место в школе, хотя говорят, что и искусство наслаждения поддается воспитанию.

Конечно, плоха была наша школа, которая изгоняла из уроков литературы всякую литературу. «В настоящее время объяснительное чтение преследует главным образом задачи объяснения содержания читаемого. Но при таком понимании задач объяснительного чтения поэзия как таковая на уроках его отсутствует: например, совершенно утрачивается различие между басней Крылова и прозаическим изложением содержания ее» (П. Блонский, 1922, с. 160—161). *Отсюда, из отрицания такого положения дел, Гершензон* приходит к выводу: «Поэзия не может и не должна быть обязательным предметом преподавания; пора вернуть ей то место райского гостя на земле, свободно любимого, какое она занимала в древнейшую эпоху, — тогда она снова станет, как в те времена, подлинной наставницей народа в его массе» (1919, с. 47). Здесь совершенно ясна принципиаль-



ная основа этого взгляда — поэзия есть райский гость на земле, ее роль надо свести к роли, какую она играла в древнейшую эпоху. А то, что древнейшая эпоха исчезла безвозвратно и что ни одна решительно вещь в наше время не играет той роли, которую играла тогда, этого Гершензон не замечает именно потому, что считает искусство принципиально отличающимся от всех остальных деятельностей человека. Искусство для него какой-то мистический духовный акт, который никогда не может быть воссоздан из изучения реальных сил психики. По его мнению, поэзия принципиально не поддается научному изучению. «Одной из тяжелых ошибок современной культуры, — говорит он, — является распространение научного, точнее, естественнонаучного метода на изучение поэзии» (там же, с. 41). То, что современный исследователь считает за единственную возможность для правильной разгадки искусства, то кажется Гершензону величайшей ошибкой современной культуры.

Будущие исследования, вероятно, покажут, что акт искусства есть не мистический и небесный акт нашей души, а такой же реальный акт, как и все остальные движения нашего существа, но только он превосходит своей сложностью все прочие. И наше исследование обнаружило, как мы говорили выше, что акт искусства есть творческий акт и не может быть воссоздан путем чисто сознательных операций, но если самое важное в искусстве сводится к бессознательному и к творческому — значит ли это, что всякие сознательные моменты и силы вовсе из него устранены? Обучить творческому акту искусства нельзя, но это вовсе не значит, что нельзя воспитателю содействовать его образованию и появлению.

Через сознание мы проникаем в бессознательное, мы можем известным образом так организовать сознательные процессы, чтобы через них вызвать процессы бессознательные, и кто не знает, что всякий акт искусства непременно включает как свое обязательное условие предшествующие ему акты рационального познания, понимания, узнавания, ассоциации и т. п. Было бы ложно думать, что последующие бессознательные процессы не зависят от того



направления, какое мы дадим процессам сознательным; организуя известным образом сознание, идущее навстречу искусству, мы заранее обеспечиваем успех или проигрыш этому произведению искусства, и потому очень прав С. Моложавый[166], когда говорит, что акт искусства есть «осуществленный процесс нашей реакции на явление, хотя бы не приведший к действию. Процесс этот... расширяет личность, обогащает ее новыми возможностями, предрасполагает к законченной реакции на явление, т. е. поведению, имеет по природе своей воспитывающее значение... Потебня не прав, трактуя художественный образ как сгусток мысли — и мысль и образ есть сгусток установки сознания по отношению к явлению или же установка психики, которая вытекала из целого ряда позиций, имеющих подготовительное значение для данной позиции... Но это не дает нам права смешивать, сливать оба эти биологические пути, оба эти психологические процессы на том, например, неопределенном основании, что и мысль и художественный образ есть акт творчества; наоборот, необходимо выявить все их своеобразие, чтобы взять от каждого из них все полностью. В конкретности художественного образа, обусловленного своеобразием ведущего к нему жизненно-психологического пути, — его громадная сила, зажигающая чувство, возбуждающая волю, повышающая энергию, предрасполагающая и подготовляющая к действию» (С. С. Моложавый, Е. Г. Шимкевич, 1924, с. 78, 80, 81).

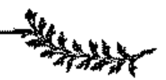
Эти рассуждения нуждаются только в одной существенной поправке, когда мы из области общей психологии переходим к психологии детской. Здесь при определении жизненной роли и влияния искусства приходится учесть те специфические особенности, с которыми встречается исследователь, подходя к ребенку. Это составляет задачу, конечно, особого исследования, потому что и область детского искусства, и реакция ребенка на нее существенно отличаются от искусства взрослого. Но в самых кратких и сжатых словах можно наметить все же основную линию этого вопроса, как она пролегает через детскую психологию. Две вещи поразительны в детском искусстве: во-первых, это раннее наличие специальной установки, которой требует



искусство и которая несомненно указывает на психологическое родство искусства и игры для ребенка. «Прежде всего важен тот факт, — говорит Бюлер, — что ребенок так рано применяет ту правильную, чуждую действительности установку, которую требует сказка, что он может всецело углубляться в чужие подвиги и следовать за сменой образов в сказке как таковой. Мне кажется, что он утрачивает эту способность в реалистический период своего развития, которая возвращается к нему снова в позднейшие годы...» (1924, с. 369).

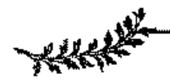
Однако искусство у ребенка, видимо, не выполняет тех именно функций, которые оно выполняет в поведении взрослого человека. Лучшим доказательством этого служит детский рисунок, который еще ни в малой степени не входит в область художественного творчества. Ему совершенно незнакомо важное понимание того, что сама линия одним свойством своего построения может сделаться непосредственным выражением настроения и волнения души, и способность передать в позе и в жестах выразительные движения людей и животных развивается в нем чрезвычайно медленно вследствие различных причин, во главе которых стоит тот основной факт, что ребенок рисует не явления, а схемы. И если Селли и некоторые другие авторы утверждали обратное, то они, видимо, давали ложное истолкование некоторым фактам и не замечали той простой вещи, что детский рисунок — это еще не искусство для ребенка. Его искусство своеобразно и отлично от искусства взрослого, но одна чрезвычайно интересная черта сходна у ребенка и у взрослого, и эту черту, как важнейшую в искусстве, следует отметить в заключение. Только недавно исследователи обратили внимание на то, какую громадную роль в детском искусстве играют те «лепые нелепицы», те «забавные бессмыслицы», которые достигаются в детском стишке перестановкой самых обычных жизненных явлений. «Чаще всего желанный абсурд достигается в детской песне тем, что неотъемлемые функции предмета А навязываются предмету Б, а функции предмета Б навязываются предмету А...

Пустынник спросил у меня, сколько земляники растет на дне моря? Я ответил ему: столько же, сколько красных селедок вырастает в лесу. [illegible]



Для восприятия этих игровых стихов ребенку необходимо твердое знание истинного положения вещей: селедки живут только в море, земляника — только в лесу. Небывальщина необходима ему лишь тогда, когда он хорошо утвердится в бывальщине» (К. И. Чуковский, 1924, с. 176). И нам думается, что глубоко верна та догадка, что этот частный вид детского искусства очень близко стоит к игре и очень хорошо поясняет нам роль и значение искусства в детской жизни. «Вообще у нас далеко еще не всеми усвоено, какая огромная связь существует между детскими стишками и детскими играми. Оценивая, например, книгу для малолетних детей, критики нередко забывают применять к этим книгам критерий игры, а между тем большинство сохранившихся в народе детских песен не только возникли из игр, но и сами по себе есть игра: игра словами, игра ритмами, звуками... Во всех этих путаницах соблюдается, в сущности, идеальный порядок. У этого безумия есть система. Вовлекая ребенка в topsy-torvy world, в перевернутый мир, мы не только не наносим ущерба его интеллектуальной работе, но, напротив, способствуем ей, ибо у ребенка у самого есть стремление создать себе такой перевернутый мир, чтобы тем вернее утвердиться в законах, управляющих миром реальным. Эти нелепицы были бы опасны ребенку, если бы они заслонили подлинные, реальные взаимоотношения идей и вещей. Но они не только не заслоняют их, они их выдвигают, оттеняют, подчеркивают. Они *усиливают* (а не ослабляют) ***в ребенке ощущение реальности»*** (там же, с. 188).

В самом деле, мы видим и здесь, как искусство двоится и как для его восприятия необходимо созерцать сразу и истинное положение вещей, и отклонение от этого положения, и как из такого противоречивого восприятия возникает эффект... искусства, и если даже нелепица есть для ребенка орудие овладения реальностью, то мы действительно начинаем понимать, почему крайние левые в нашем искусстве выдвигают формулу: *искусство как метод строения жизни.* Они говорят, что искусство есть жизнестроение потому, что «действительность куется из выявления и сшибания противоречий» (Н. Ф. Чужак, 1923, с. 35). И когда они критикуют искусство как познание жизни и взамен этого



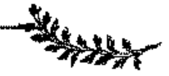
выдвигают идею диалектического чувствования мира через материю, они совершенно совпадают с теми законами искусства, которые раскрывает психология. «Искусство есть своеобразный эмоциональный по преимуществу... диалектический подход к строению жизни» (там же, с. 36).

И отсюда становится уже совершенно ясной та роль, которая ожидает искусство в будущем. Трудно гадать, какие формы примет эта неизвестная жизнь будущего, и еще труднее сказать, какое место займет в этой будущей жизни искусство. Ясно только одно: возникая из реальности и направляясь на нее же, искусство будет определяться самым тесным образом тем основным строем, который примет жизнь.

«В грядущем положении и роль искусства, — говорит Фриче[167], — едва ли значительно изменятся по сравнению с настоящим и социалистическое общество представит в этом отношении не противоположность капиталистического, а его органическое продолжение» (1923, с. 211).

Если смотреть на искусство как на украшение жизни, тогда такая точка зрения, конечно, весьма допустима, но она коренным образом противоречит тем законам искусства, которые открывает психологическое исследование. Оно показывает, что искусство есть важнейшее средоточие всех биологических и социальных процессов личности в обществе, что оно есть способ уравновешивания человека с миром в самые критические и ответственные минуты жизни. И это коренным образом опровергает взгляд на искусство как на украшение и заставляет сомневаться в только что приведенном прогнозе. Поскольку в плане будущего несомненно лежит не только переустройство всего человечества на новых началах, не только овладение социальными и хозяйственными процессами, но и «переплавка человека», постольку несомненно переменится и роль искусства.

Нельзя и представить себе, какую роль в этой переплавке человека призвано будет сыграть искусство, какие уже существующие, но бездействующие в нашем организме силы оно призовет к формированию нового человека. Несомненно только то, что в этом процессе искусство скажет самое веское и решающее слово. Без нового искусства не



будет нового человека. И возможности будущего также непредвидимы и неисчислимы наперед для искусства, как и для жизни; как сказал Спиноза: «Того, к чему способно тело, никто еще не определил».

ПРИЛОЖЕНИЕ

ТРАГЕДИЯ О ГАМЛЕТЕ, ПРИНЦЕ ДАТСКОМ, У. ШЕКСПИРА

Слова, слова, слова...
«Гамлет», II, 2

...Дальнейшее — молчанье.
«Гамлет», V, 2

Тот, кто хочет разгадать символ, делает это на свой страх.
Оскар Уайльд

О трагедии «Гамлет» написано столько книг, о ней существует на всех почти языках такая обширная литература, ей посвящено столько критических разборов, столько философских, научных (психологических, исторических, юридических, психиатрических и пр.) трудов, что Шекспирова трагедия положительно тонет в безбрежном море толкований, окружающем ее. Вот почему всякое новое сочинение на эту тему по необходимости нуждается в предварительных объяснениях, выясняющих как намеченные задачи, так и самый предмет исследования.

Художественное произведение (как и вообще всякое явление) можно изучать с совершенно различных сторон; оно допускает бесчисленное и неограниченное множество толкований, множество разных подходов, в неисчерпаемом богатстве которых — залог его неувядаемого значения. Поэтому бесплодными кажутся нам споры, которые ведутся различными направлениями и школами в критике. Критика историческая, общественная, философская, эстетическая и пр. не исключают вовсе друг друга, так как они подходят к предмету исследования с разных сторон, они изучают в одном и том же разное. И поэтому весь вопрос не в том, какая из этих школ ближе к истине и должна поэтому безраздельно владеть критикой, а в том, как этим школам размежеваться, отграничить свои области, в которых — каждая в своей — имеет свое оправдание, свой raison d'être*. «Гамлет» подвергался всевозможным толкованиям, в том числе психиатрическим и юридическим. И конечно, в совершенно различных, часто даже непересекающихся плоскостях находятся исследования, изучающие отношение автора к данному произведению, его хронологическую датировку, его философский смысл, его драматические достоинства. Разумеется,

* Смысл существования (фр.). (*Прим. ред.*)

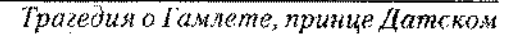


для того чтобы сказать что-либо свое, новое слово в области «научной», философской или исторической критики этой трагедии, нужно обладать большой эрудицией, знанием всего до сих пор на этот счет написанного и сказанного. Здесь на пути к новому исследованию лежат тяжеловесные тома ученых трудов, как и на пути ко всякому научному произведению. Но есть область художественной критики — область, находящаяся только в косвенной зависимости от всего этого, — область непосредственного, ненаучного творчества, область субъективной критики, к которой и относятся все дальнейшие строки.

Эта критика питается не научным знанием, не философской мыслью, но непосредственным художественным впечатлением. Это — критика откровенно субъективная, ни на что не претендующая, критика читательская. Такая критика имеет свои особенные цели, свои законы, к сожалению, еще недостаточно усвоенные, вследствие чего она часто подвергается незаслуженным нападкам. Ввиду того что дальнейшие строки относятся именно к этому последнему роду критики, мы считаем нужным несколько подробнее остановиться на ее своеобразных условиях. Это кажется нам тем более важным, что обилие и разнообразие наслоений критических разборов великой трагедии создают настоятельную необходимость «размежеваться», чтобы ясно наметить путь понимания нашему истолкованию Шекспировой пьесы.

Прежде всего критика субъективная, критика читательская — критика откровенно «дилетантская». Отсюда вытекают все три ее главнейшие и существеннейшие особенности, отличающие ее от всякой другой: ее отношение к автору произведения, к другим критическим толкованиям того же произведения и, наконец, к самому предмету исследования. Скажем обо всех этих трех особенностях по возможности вкратце.

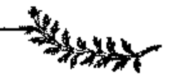
Прежде всего такая критика не связана личностью автора рассматриваемого произведения. Для такой критики «решительно все равно, как звали творца «Гамлета» — Шекспир или Бэкон[168]: это в «Гамлете» ничего не меняет» (см.: Ю. Айхенвальд, 1908; Ф. Сологуб, 1915). Художественное произведение, раз созданное, отрывается от своего создателя; оно не существует без читателя; оно есть только возможность, которую осуществляет читатель. В неисчерпаемом разнообразии символического, т. е. всякого истинно художественного, произведения лежит источник множества его пониманий и толкований. И понимание его автором есть не больше, как одно из этого множества возможных, нисколько не обязывающее. «Обыкновенно, — говорит Айхенвальд, — писатель является не лучшим своим читателем. Он не всегда умеет правильно переводить себя с языка поэзии на язык прозы. Комментарий к собственному художественному тексту часто бывает у него мелок и непроницателен.

Вообще, он может совершенно не знать всей глубины своих творений, не понимать, что он создал. Его иррациональное значительнее и больше его рациональности. Его критику дают его страницы порою такие откровения, о которых сам он не помышлял» (1908, с. 8). Вот почему критик вовсе и не справляется с тем, мог ли автор по своему историческому, общественному положению и как определенная личность (вообще, если можно так выразиться, биографически) иметь те взгляды, которые приписывает ему критик. Он не справляется, соответствует ли созданное им толкование произведения биографии творца его и общему духу всех его произведений. Все это сковывает ту критику, которая полагает, говоря словами А. Горнфельда, «что смысл каждого художественного произведения сосредоточен в его идее. В ней его содержание, в ней его оправдание. Она составляет его сущность, единую сущность, разумеется, ибо ведь ничто не может иметь двух сущностей. Эту единую идею искали и находили; в этом искании полагалась задача критиков и читателей. Истолковать произведение, понять его, — значило отыскать его идею... Когда говорят: «Что выражает это произведение, что хотел им сказать автор?», то явно предполагают, что, во-первых, может быть дана формула, логически, рационально выражающая собою основную мысль художественного произведения, и, во-вторых, что эта формула лучше, чем кому-нибудь, известна самому автору... Можно ли спорить о едином смысле художественного произведения, о его единой идее?» (см.: А. Горнфельд, 1912).

Отрицательный ответ на это будет, конечно, всем известным трюизмом. Всякое художественное произведение символично, и бесконечно разнообразие его пониманий. Единой идеи нет, всепроникающая и объединяющая формула дана быть не может. «На басне, как на элементарнейшем примере, — говорит А. Горнфельд, — Потебня показал, как могут быть разнообразны и равноправны толкования и применения художественного произведения. Если басня принадлежит к художественным созданиям, то, во всяком случае, нравоучение ее автора для нас не обязательно. Это один из возможных выводов, не больше» (там же).

Позволю себе в скобках привести «для наглядности» пример. Всем известна прекрасная басня Хемницера «Метафизик» и ее неглубокая мораль. Оказывается, что басня вовсе не высмеивает мечтателей, как это сказал бы школьный учебник и как это делает автор. Кружок мечтателей, собравшихся у Фауста (в «Русских ночах» В. Ф. Одоевского), думает иначе. Толкование Ростислава и глубже и интереснее, чем авторское: «Хемницер, несмотря на свой талант, был в этой басне рабским отголоском нахальной философии своего времени... В этой басне лицо, заслуживающее уважения, есть именно Метафизик, который не видал ямы под своими



ногами и, сидя в ней по горло, забывая о себе, спрашивает о снаряде для спасения погибающих и о том, что такое время» (В. Ф. Одоевский, 1913, с. 41—42). И не такая же ли судьба постигла другого великого мечтателя — Дон-Кихота, рыцаря печального образа, которого высмеял автор и которым восторгается человечество? Примеры можно было бы увеличить до бесконечности. Сократ: «Ходил я к поэтам и спрашивал у них, что именно они хотели сказать. И чуть ли не все присутствовавшие лучше могли бы объяснить то, что сделано этими поэтами, чем они сами. Не мудростью могут они творить то, что они творят, а какой-то прирожденной способностью и в исступлении, подобно гадателям и прорицателям» (цит. по: В. В. Вересаев, 1911).

Гёте отрицал стремление вложить единую идею в свои произведения и т. д. Потебня отмечал, что слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать «идею» его произведения. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании. Если же художественное произведение не имеет единой идеи, то все идеи, вкладываемые в него, одинаково верны. По мнению Горнфельда, ближайшее и необходимое последствие этой иррациональности художественного произведения — равноправие его различных толкований. Вот почему критик может создавать свое толкование, не озабочиваясь обязательным «опровержением» всех существовавших до него. Выдавая свое понимание за одно из возможных, критик и старается утвердить его как таковое, утвердить его возможность, не претендуя на единственность и исключительность и не занимаясь поэтому критикой критиков.

Таково отношение «читательской» критики к автору и другим истолкователям данного произведения. Остается выяснить самое важное — ее отношение к самому произведению. Всякое литературное произведение не существует без читателя: читатель его воспроизводит, воссоздает, выявляет. «...Писателя создает читатель... Нет писателя без читателя» (Айхенвальд). «Быть Шекспиром и быть читателем Шекспира, это — явления, бесконечно разнящиеся по степени, но вполне однородные по существу», — говорит, истолковывая О. Уайльда, Айхенвальд (1908, с. 223). То же и критик: «...понятия *критик и читатель* внутренне синонимичны... Воспринять писателя, это значит до известной степени воспроизвести его... Если читатель сам в душе не художник, он в своем авторе ничего не поймет. Поэзия для поэтов. Слово для глухих немо. К счастью, потенциально — мы все поэты. И только потому возможна литература... Роль критика-читателя состоит по преимуществу в том, чтобы воспринять и воспроизвести чужое творение собственной ду-



шой» (там же, с. 10). И вот, если «каждый новый читатель «Гамлета» есть как бы его новый автор» (Горнфельд), если «у меня мой Гамлет, а не Гамлет Шекспира», если «свой Гамлет у каждого поколения, свой Гамлет у каждого читателя», то нельзя ставить вопрос о верности толкования, о соответствии моего Гамлета Гамлету Шекспира. Маленький актер, маленький критик толкует его в большинстве случаев не неверно, а ничтожно, бедно, скудно содержанием, считал Горнфельд. Из этого основного факта отношения читателя-критика к самому предмету исследования (он воссоздает его; он как бы новый его автор; он подходит к нему не извне, а изнутри; он всегда в его зачарованном кругу, в его сфере) вытекают две существеннейшие оговорки к двум положениям, установленным выше (отношение к автору и другим истолкователям данного произведения).

Если, с одной стороны, критик не связан ничем в сфере исследуемого произведения — ни взглядами автора, ни мнениями других критиков, то, с другой стороны, он всецело связан этим самым произведением; если его субъективное мнение (впечатление) не связано ничем объективно, то оно само его связывает. Все время он должен находиться только в сфере этого творения, не покидая ее ни на минуту, а отсюда следует: во-первых, его толкование должно быть подлинно толкованием данного произведения, а не чем-либо сочиненным по его поводу — в этом смысле его связывает автор, но не «биографически», а лишь постольку, поскольку он отразился в пределах этого творения, или, лучше сказать, его связывает авторский текст произведения; во-вторых, его мнение должно быть выдержано до конца и не составлено из отрывков и компиляции чужих суждений, — *объективно* признавая свободу и равноправие всех толкований, *субъективно* критик должен иметь в виду только свое как единственно (для него) истинное. А. Горнфельд *так формулирует это: «Истинный художник не нуждается в таких* читателях; он их боится... Насколько дорог ему читатель мыслящий, настолько вреден читатель сочиняющий. (Замечу в скобках от себя: и не в «Гамлете» ли содержатся указания актерам против «отсебятины»?)... В свободе понимания истины, воплощенной в художестве, как в религиозной свободе: как бы я ни был терпим, как бы я ни уважал религиозное разномыслие, раз я религиозен, я не могу не думать, что истина воплощена наиболее полным образом в моей религии. И как бы я ни понимал, что возможны разные точки зрения на художественное произведение, я всегда буду считать, что моя точка зрения единственно правильная... Без известного фанатизма невозможно найти, защищать, воплощать истину... Отойдя на известное расстояние, мы можем чисто теоретически, я бы сказал рассудочно, признавать, что нет Гамлета Шекспира, что есть Гамлет мой, твой, Гамлет Берне, Гервинуса[169], Барная[170], Росси[171],



Мунэ-Сюлли и что все они равноправны; один нам ближе, другой дальше, но более или менее они все верны. Но это точка зрения чисто рациональная: в подъеме творчества она губительна. Критик или артист, создающий своего Гамлета, должен быть фанатиком. *Мой* Гамлет есть абсолютная истина — другого нет и не может быть: только в таком настроении можно создать что-нибудь действительно свое» (1906, с. 24). Только совершенно безрелигиозный человек может быть абсолютно веротерпим; для человека религиозного, верующего веротерпимость обязательна только извне, изнутри она губительна для него. То же и с критиком: имеющий сказать что-либо свое, новое слово, создающий своего Гамлета может быть «веротерпим» только объективно, в предисловии, но не на страницах своей работы. Нам остается еще сказать о двух следствиях нашей точки зрения на задачи критика-читателя, хотя предисловие к читательским заметкам и без того разрослось, вопреки всяким расчетам, непомерно.

Прежде всего такая критика исходит из молчаливой предпосылки абсолютной ценности разбираемого произведения. Такая критика не имеет дела с нехудожественными творениями: разоблачать их нехудожественность — это «критика наизнанку», «критика наоборот», критика-публицистика. Таким образом, эта критика, рассматривающая творение писателя через свою душу, не делает сравнительных оценок; для нее творение писателя существует вне времени и пространства, она берет только его «реакцию на вечность» (Айхенвальд). Во всей огромной шкале оценок «Гамлета» — от Гёте до Толстого и Ницше: «Признать Гамлета за вершину человеческого духа — это я назову скромным суждением и о духе и о вершинах. Прежде всего это неудавшееся произведение: автор его признался бы мне в этом со смехом, если бы я ему сказал об этом в лицо» (Ф. Ницше, 1899, с. 76), от признания его *первым* художественным творением до отрицания всякой его художественной ценности — она становится на почву высшей, абсолютной оценки и повторяет вместе с Гёте и с его Вильгельмом Мейстером (отнюдь не разделяя вовсе его понимания, но совпадая с ним в оценке): «Я очень далек от всякого порицания плана этой пьесы; я, скорее, склонен думать, что не было никогда создано произведения выше этого; да, действительно, не бывало создано» (цит. по: К. Фишер, 1905, с. 39). Других оценок такая критика не делает и не знает. «La haute critique a son point de depart dans»*.

Из всего сказанного выше с достаточной ясностью следует, что «читательская» критика вовсе не полагает свою задачу в *истолковании* произведения. Истолковать — значит исчерпать, дальше читать незачем. Признавая иррациональный характер художествен-

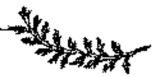
* «Восторг — вот с чего начинается высокая критика» (фр.) (*Прим. ред.*).



ного произведения, критик вовсе не хочет разъяснять его. «...Высшая критика, — говорит О. Уайльд, — видит в искусстве не выражение мыслей, а выражение впечатлений... Критик может быть толкователем, если ему это угодно. Он может перейти от синтетического впечатления к анализу или толкованию... Но разъяснять произведение искусства — в этом не всегда предназначение критика. Напротив, он вправе усилить их таинственность, окутать и творца и его творения туманом чудесного, столь дорогого и богам и молящимся» (1912, с. 237). Критик вправе сказать словами Ап. Григорьева[172]: «Темна моя теория, читатели, не правда ли? Что же делать? Она соответствует предмету» (1915, с. 87). Если прав Гёте, говоря, что «чем недоступнее рассудку произведение, тем оно выше» (цит. по: А. Горнфельд, 1912), то разъяснять его — делать его доступнее рассудку — значить унижать его. О. Уайльд говорит: «Есть два способа не любить искусство. Один — это просто его не любить. Другой — любить его рационалистически» (1912, с. 255). «...Основная задача эстетического критика заключается в передаче своих собственных впечатлений» (там же, с. 193).

Исходя из этого, можно разбить такую критику на два рода: первый — это критик как художник, критик-творец, который сам воссоздает художественные творения. Другой род критики — критик-читатель, которому приходится быть *молча* поэтом («Блажен, кто молча был поэт»). Его заметки чисто читательские, не обладающие значением самостоятельного творения. Критик больше, чем кто-нибудь, ощущает в процессе своей работы «муки слова», хотя никто, кажется, из критиков никогда на это не жаловался, считая, что долг критика — уметь ясно сказать все, истолковать, дополнить, разъяснить не высказанное или не досказанное автором. Ибо если даже «мысль изреченная — есть ложь» (Тютчев), если даже мысль... тускнеет, проходя через выражение, как говорится в «Русских ночах» В. Ф. Одоевского (прекрасной книге, всецело построенной на этом), то тем более никакие слова не могут передать того «потрясенного ощущения», которое одно есть истинное понимание художественного произведения, как это говорил Тик (см.: Н. И. Стороженко, 1902).

Совершенно правильно Джемс относит это «потрясенное ощущение» к области переживаний мистических, основная черта которых, по его мнению, неизречимость. «Многие из нас, — говорит он, — вероятно, помнят, какое потрясающее впечатление производили на нас в молодости некоторые места в литературных произведениях: они казались нам какими-то загадочными вратами, через которые входила в наше сердце, охватывая его трепетом, тайна жизни и вся скорбь ее... Все значение лирической поэзии и музыки сводится к раскрытию этих неясных далей жизни за пределами нашего личного существования — волнующих, манящих и вечно



неуловимых. Сообразно с тем, обладаем мы этим чутьем к мистическому или утратили его, для нас существуют или не существуют вечные откровения искусства» (1910, с. 371). Все это в такой же мере справедливо в применении не только к музыке и лирической поэзии, но и к трагедии. Если трагедия, по Шопенгауэру, есть высший род творчества: «Вершиной поэзии... должно считать трагедию» (1898, с. 261), то можно говорить и о специфическом чувстве трагического, о мистической способности восприятия трагедии. Недаром Ницше говорит о специальном трагическом познании: когда наука доходит до своих границ, когда «логика у этих границ свертывается в кольцо и в конце концов впивается в свой собственный хвост, — тогда прорывается новая форма познания — *трагическое познание,* которое, чтобы быть хотя бы только выносимым, нуждается в защите и целебном средстве искусства» (1900, с. 170).

Вот это особое «трагическое сознание», к которому апеллирует проф. Зелинский в предисловии к переводу Софокла[173], необходимо для восприятия трагедии. Недаром Ап. Григорьев говорит о «трагизме» как о «некотором откровении, как подтверждении вашей внутренней веры; о «трагической душе». «Бог ее знает, что она такое... Может быть, именно то, что вы называете веянием... Именно какое-то веяние, какое-то бурное дыхание...» (Ап. Григорьев, 1915, с. 37). Неуловимость и невыразимость этого трагического веяния, которое и есть истинное восприятие трагедии, неразрешимы для критика. Это и есть, по мнению Вяч. Иванова, истинный признак символического творения: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намека и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине... Он органическое образование, как кристалл. Он даже некая монада — и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения... Символы несказанны и неизъяснимы, и мы беспомощны перед их целостным тайным смыслом» (1916, с. 62).

Джемс говорит о чутье к мистическому, Ницше — о трагическом познании. Всему этому должны соответствовать и иное выражение, иная передача, иной язык. Мистическое невыразимо, трагическое не передаваемо словами. «Неизъяснимы наслажденья» — эти пушкинские слова как нельзя лучше передают эстетическое удовольствие, доставляемое творением искусства. Критик-творец, критик-художник преодолевает «муки слова», муки неизглаголанности переживаний, как и другие муки творчества; создает великое иносказанием, своеобразным употреблением слов, их символизацией; преодолевает несказанность, неизреченность своего внутреннего слова, как и поэт, в подъеме творчества. Критик-чи-

татель всегда остается без слов для передачи неуловимого, «неизъяснимого наслаждения». Он всегда повторит вслед за Сюлли-Прюдомом[174]: «Я передал вам свое стихотворение — и оно стало чуждо моему сердцу: лучшее осталось во мне — моих истинных стихов не будут читать никогда» (цит. по: А. Горнфельд, 1906). Такой критик никогда не творит — он говорит.

В «Русских ночах» так говорится об этом: «Вы хотите, чтобы вас научили истине? Знаете ли великую тайну: истина не передается! Исследуйте прежде, что такое значит *говорить?* Я, по крайней мере, убежден, что говорить есть не иное что, как возбуждать в слушателе его собственное внутреннее слово» (В. Ф. Одоевский, 1913, с. 43). Возбудить это «внутреннее слово» критик-художник может непосредственно своим творением; критик-читатель этой способностью не обладает — между его впечатлением и «внутренним словом» его читателя стоит слово внешнее, которым он не владеет. Поэтому его заметки не существуют как самостоятельное творение без предмета исследования. Они как бы ноты, по которым надо прочитать самое произведение, но которые вне чтения, без него, не существуют.

Все эти якобы отвлеченные и теоретические рассуждения о критике приведены нами в их хаотическом нагромождении вовсе не для изложения нашего profession de foi* — для этого они и недостаточны, да это было бы и совершенно излишне. Они показались нам нужными *именно* как отдельные предпосылки теоретического свойства (а отнюдь не систематическое изложение взглядов) именно к нижеследующим строкам и *именно* о «Гамлете». Этим объясняется их отрывочность и, может быть, внешняя и видимая невыдержанность, но этим же, думается нам, хоть отчасти извиняется их появление на свет, так как их цель — избавить читателя от неизмеримо более громоздкого научно-философского и исторического материала, которым обычно приходится заполнять *первые тома* исследований о «Гамлете».

Теперь нам остается, переходя от общих положений к частным условиям этой работы, подчеркнуть особенно значительное влияние некоторых установленных выше положений на ход нашей работы и сказать два слова о ее технических приемах.

Основные допущения читательской критики, ее априорные постулаты, о которых говорено выше, создают совершенно новые условия работы над исследованием о «Гамлете». Дилетантизм такой критики позволяет оставить в стороне всю научно-историческую проблему «Гамлета» (вопрос о времени появления, источниках, авторе, влияниях и т. д. этой пьесы), всю биографическую проблему его творца (шекспиро-бэконовский вопрос и т. д.), наконец, всю

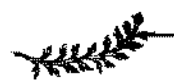
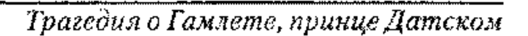
* Исповедание веры (фр.) (*Прим. ред.*).


огромную даже чисто критическую литературу о нем. Только одно знание требуется от такого критика — знание текста своей трагедии. Таким образом, создается совершенно иная обстановка исследования: оно замыкается всецело и исключительно в круг определенной данной трагедии и — даже больше — определенной ее интерпретации. В проекции на технику работы это означает: в данном исследовании нет извне поставленных вопросов, которые бы оно должно было решить. Нельзя, однако, не отметить, что в данном частном случае проблема Гамлета ставится в плоскости, обратной (т. е., следовательно, этим, этой противоположностью своей связанной) той, в которой до сих пор решалась эта проблема. Читатель заметит, что вопрос о безволии Гамлета и нами ставится, только с другой, так сказать, стороны. К этому нельзя не прибавить, что «Гамлет» принадлежит к числу немногих пьес, в которых самая фабула, ход действия, связь сцен требуют объяснения, и поскольку всякое новое толкование дает новое объяснение самой фабулы, поскольку оно соприкасается с другими критическими истолкованиями.

Все критики так или иначе рационализовали Гамлета, т. е. старались найти *понятную* связь событий, хода действия, свести фабулу и образ Гамлета на ряд понятных и известных представлений — психологических, историко-литературных, биографических, этических, исторических и т. д., — объясняли Гамлета. Здесь впервые критическое истолкование *исходит*, кладет в свою основу, берет отправной точкой необъяснимость связи событий и самого образа Гамлета. И другие критики признавали «темноту» трагедии, но они старались ее преодолеть. Там было «несмотря» и «все же», здесь все поставлено во главу угла. Таинственность и непонятность не покрывала, обволакивающие снаружи туманом трагедию, которую надо разглядеть только *через* них или отбросив (преодолев) их, как во всей гамлетовской критике, но самая сердцевина, внутренний центр трагедии. Не *простое* (понятное) облечено в темноту, но *тайна* обставлена персонажами, диалогами, действиями, событиями — в отдельности почти понятными, но в такой непонятной *расстановке*, в такой связи, какой потребовала тайна.

Собственно, настоящий краткий этюд есть опыт истолкования трагедии как мифа, опыт в шекспировской критике первый. В античной трагедии, в Библии фабула не измышляется, она не есть *примерное*, возможное, побочное, или простая движущаяся характеристика действующих лиц. Она есть *миф*, мистическая реальность. Ей принадлежит эстетический prius*, из нее (второстепенно) выводятся образы, характеры, идеи и т. д. В них символ не аллегоризм, а реальность (Вяч. Иванов). В европейской литературе — не то. В частности, «характеры» шекспировской трагедии в

* Первоначальная данность (лат.) *(Прим. ред.)*.

истолковании критики суть некие prius'ы, первоначальные элементы, из которых с логической, психологической, исторической и всякой иной рациональной, понятной последовательностью выводится фабула. Путь расшифровки, критики иной. Фабулу, реальность трагедии хотят свести обратным путем к некоторым перводанным элементам, — в частности, характерам, «идеям» и т. д. Здесь полная противоположность. Исходная точка — миф Гамлета, реальность Гамлета. Необъяснимая первоначальная данность, реальность трагедии, которая убедительна, властно-покоряюща необъяснимой силой художественного гипноза и внушения. Из этой мистической реальности трагедия вырисовывается как второстепенное, все остальное: образы действующих лиц, фабула, диалоги etc. Все это подчиняется главному. Европейская критика оспаривает, разлагает, переводит, борется с трагедией. Здесь просто факт художественного восприятия мифа шекспировской трагедии, ее мистической реальности как правды (реальности последней, недоказуемой, ощущаемой как правда-реальность, победившей). Сравни миф, религиозное откровение истины, интуиция, эмпирия — художественное откровение мифа, реальности. Тема этюда: миф трагедии о Гамлете, принце Датском. Миф как религиозная (по категории гносеологии) *истина, раскрытая* в художественном произведении (трагедии).

Вопросы ставятся самим исследованием, определяются интересом критика; текст исследования знает *исключительно* трагедию и ее отражение в душе автора; ни одна цитата (разумеется, кроме текста трагедии), как бы соблазнительно иногда ни казалось сослаться на авторитет какого-нибудь критика, или просто выразиться его словами, или его мыслью дополнить наш разбор, не приводится на протяжении всей работы, так как наши допущения не только освобождают, но и обязывают. <...>

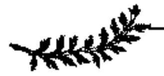
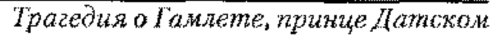
Замкнуться в круг исследуемого творения тем легче в данном случае, что «Гамлет» — произведение, одинокое в мировой литературе (как это ни странно с первого взгляда кажется ввиду обилия трагедий на тот же сюжет и, видимо, схожих характеров) — именно внутренне одинокое даже среди трагедий Шекспира (вот почему так страдает толкование «Гамлета» там, где оно втиснуто в разбор всего Шекспира, например, Брандес, Шестов[175]). «Один из поклонников Гёте, — рассказывает Л. Берне, — сказал мне однажды: «...чтобы понять его поэтические произведения, надо знать его произведения по естествоведению» (1899, с. 32). Этих сочинений я не знаю, но что это за художественное произведение, которое не объясняет само себя? Я ведь ничего не знаю об истории развития Шекспира, а между тем понимаю «Гамлета» настолько, насколько мы можем понимать то, что восхищает нас! Разве для того, чтобы понять Макбета, надо прочитать и «Отелло»? «Гамлет» — это совер-



шенно особый мир. «Из тех драм британского поэта, — говорит Л. Берне, — которые относятся не к истории и не к преданиям Англии, «Гамлет» — единственная, происходящая на северной почве, под северным небом... «Гамлет» — это колония шекспировского духа, лежащая в другом поясе, обладающая другой природой и управляемая совсем другими законами, чем метрополия» (1899а, с. 403). Вот эти совсем другие законы и надо вскрыть критику. Однако вскрыть их, показать их действие вовсе не значит перевести их на язык логических понятий, изъяснить их; надо дать только почувствовать их действие, их чудодейственное влияние на ход событий в драме.

Перефразируя слова Рихарда Вагнера, сказанные им о музыке, но равно приложимые ко всем видам искусства, можно сказать: трагедия (и «Гамлет», в частности) — сама идея мира, так что тот, кто мог бы вполне выразить *трагедию* (музыку) в понятиях, тот дал бы вместе с тем и философию, объясняющую мир. Но выразить трагедию в понятиях, как и музыку, — значит убить ее. Надо принять эту «идею мира», выраженную именно в трагедии (или музыке). Это и есть задача настоящего понимания искусства. Но здесь мы опять натыкаемся на поставленный выше вопрос о невыразимости, неизреченности художественного впечатления. Ввиду того что жалоба подобного рода из уст критика слышится чуть ли не впервые, мы полагаем не лишним остановиться в заключение этих строк именно на этом. Здесь надо различать, если можно так сказать, «две невыразимости» — две стороны одного и того же вопроса. Первая — это невыразимость самой идеи «Гамлета», ее неуловимость для слова. Идея трагедии, законы, действующие в ней (и следовательно, идея мира и законы мира в истолковании искусства), вечно останутся тайной, неодолимо влекущей, но безнадежно закрытой навеки для человеческого сознания. Возможно, в трагедии не ее постижение (раскрытие), а ощущение. Сама же трагедия навсегда останется под знаком вопроса, проблемы. «Такая пьеса, как «Гамлет», — признается Гёте, — чтобы там ни говорили, все-таки тяготит душу, как мрачная проблема» (Goethe's Werke, 1904, S. 181).

«Это загадочное произведение похоже на иррациональные уравнения: в них от неизвестных величин постоянно остается дробь, которую нельзя разрешить никаким образом» (Schlegel A. W., 1817, S. 146). На темноте пьесы останавливаются почти все: и Брандес, и Тен-Бринк, и Фишер, и Берне и пр. Толстой, Вольтер, Рюмелин и другие «отрицатели» трагедии прямо говорят о том же, но оценивают это иначе: они называют это непонятностью, бессмысленностью и путаницей в пьесе. Мы вовсе не думаем приподнять ту завесу, перед которой мы стоим, взирая на Гамлета, говоря образами Гесснера, обнажить лики героев этой «трагедии масок»; не думаем

приподнять тот флер, который, по прекрасному слову Берне, висит над картиной, но который нельзя отбросить, так как он нарисован на самой картине (Л. Берне, 1899, с. 404).

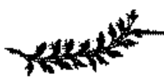
Здесь — «невыразимость» первая. Вторая — это невыразимость собственного впечатления, может быть, просто неумение писать. В то время как невыразимость первая вполне законна и необходима, вторая составляет подлинно «муки слова», происходящие из того, что и здесь разверзается «бездна, разделяющая мысль от выражения» (В. Ф. Одоевский, «Русские ночи»). В прекрасном рассказе Аполлона Григорьева «Великий трагик» автор повествует о своей «несчастной страсти» к гитаре, история которой до некоторой степени и есть история этого труда. Эта «несчастная страсть» к инструменту («очень нелегко дающемуся, несмотря на все мои труды и усилия, приводившие в глубокое отчаяние всех моих домашних и всех московских друзей и поныне, рано или поздно, но постоянно успевающие приводить в некоторое остервенение хозяев различных квартир и отелей, в которых случается мне жить за границей») происходила из глубокой внутренней причины: «Есть безнадежные страсти, и они с летами безнадежно же укореняются. Выщипывать иногда тоны из непослушного инструмента стало для меня такой же необходимостью, как выпить утром стакан чаю... В моей гитарной страсти... виноваты эти полные, могучие и вместе мягкие, унылые, какие-то интимные звуки, которые слышал я... и которые, как идеал, звучат в моих ушах, когда я выламываю свои пальцы. Один из злых приятелей, из лютейших и безжалостнейших врагов моей гитары, — в минуту *спекулятивного* настройства, когда всякое безобразие объясняется высшими принципами, понял это. «Господа», — сказал он, обращаясь к другим приятелям... В это время... я... взявшись за лежавшую на диване гитару, старался выщипать унылые и вместе уносящие тоны венгерки. «Господа, — сказал мой приятель (вероятно, ему пришли в это время в голову разные выводы из столь любимой им психологической системы Бенеке[176]), — я понимаю, что он слышит в этих тонах не то, что мы слышим, а совсем другое». Действительно, широкая и хватающая за душу, стонущая, поющая и горько-юмористическая венгерка Ивана Ивановича раздавалась в это время в моих ушах... Замечание психолога все-таки было справедливо — и я до сих пор, без надежды когда-либо услышать вновь в действительности могучий тон Ивана Ивановича, слышу его «душевным ухом». Почему же не быть и душевному уху, когда Гамлет видит отца в «очах души своей» (1915, с. 93—94).

Критик охотно сравнивает себя с героем только что приведенного рассказа, и влечения, побудившие его взяться за критический этюд, — с «безнадежной страстью» к недающемуся инструменту. «Выщипывать» тоны на внутреннем, недающемся инструменте,



слыша «ухом душевным» могучую и унылую мелодию, — таков удел критика. Это, действительно, как нельзя больше и лучше передает образно процесс «выщипывания» нот. Этот этюд и был вначале задуман в форме описания игры воображаемого, вымышленного, фиктивного артиста или артистов (фантазия, видение или лучше — сон о «Гамлете» на сцене, ведь процесс восприятия художественного произведения можно сравнить со сновидением). Такая форма этюда, казалось нам, должна яснее показать, что мы слышим внутри, что звучит в нашей душе (Белинский о Мочалове). К сожалению, нам не случалось видеть в действительности артиста, который воплотил бы всего нашего «Гамлета» (да вряд ли и приведется когда-либо: сыграть Гамлета представляется нам невозможным); пришлось бы соединить отдельные черты игры виденных артистов или видеть в «очах души» воображаемого. Ибо как Гамлета нельзя передать словами, так же точно нельзя его и воплотить в зрительных и слуховых образах. По словам Гончарова, Гамлет не типичная роль, ее никто не сыграет, и не было никогда актера, который бы сыграл ее. Можно сыграть Лира, Отелло и многие другие шекспировские роли. Не то в Гамлете. Гамлета сыграть нельзя... Он должен в ней истомиться, как Вечный Жид. Не выдержал бы человек, никакой актер... Невозможно!

С другой стороны, критик поставлен в несравненно лучшие условия, чем, например, лирический поэт. Критик располагает средством дать почувствовать то же самое, что чувствует он, заразить своим настроением, «возбудить внутреннее слово» читателя, показать, что он слышит «душевным ухом». Иначе задача критика-читателя была бы неразрешима в себе, и критику, действительно, оставалось бы быть «поэтом молча», «про себя таить души высокие создания». К счастью, это не так. «Голос», который *«шепчет, как во сне»* неизреченные глаголы, не в душе критика (как лирического поэта) и потому не невыразим: этот голос — сама трагедия, ее *«слова, слова, слова»*. И вот, если эти читательские заметки (эти «выщипанные» из души тоны) не имеют самостоятельного значения, если они не выражают того, что слышит «душевное ухо», если они не существуют самостоятельно, помимо трагедии, их вызвавшей, как звук вызывает отзвук, — все же это еще не делает неразрешимой задачу читательской критики. Имеющие уши да слышат — имеющий «душевное ухо» читатель сам может слышать *слова трагедии*, ее «неизреченные глаголы», только с интонациями критика. Они не существуют без самого чтения, без слов трагедии. Эти читательские заметки, эти *«выщипанные»* тоны — суть как бы *внутренние интонации* при чтении Гамлета, которые без самого чтения не существуют. И может быть, обратившись к чтению трагедии, к ее целостному художественному восприятию, читатель услышит в ее звуках то же, что слышали мы. *Только так* можно



передать переживание критика; его задача — направить это восприятие *определенным образом, дать ему соответствующее направление*. Остальное — задача читателя: пережить *в этом направлении, в этих тонах* (интонациях) трагедию. Так что *этот этюд — только направление переживания, его тон,* только контуры тени, отбрасываемой трагедией. И если читатель путем художественного переживания (сновидения) воспримет эту трагедию именно в этом направлении, в этих тонах, задача настоящего этюда будет осуществлена, и неизреченность мысли критика сольется и потонет в безбрежном и высоком молчании, окружающем слова трагедии и заключающем ее тайну. (Неизреченность и молчание — эти две «невыразимости», о которых мы говорили выше, — сольются; это совсем не одно и то же: неизреченность — недостаток, ущерб, умаление смысла, убыль духа, его неполнота, недоговоренность, то, что надо преодолеть; молчание — избыток, полнота, завершенность смысла, тайна, то, что надо принять.) Так разрешается задача для критика.

«Да нам-то каково!..» — говорит в рассказе Григорьева после объяснений психолога другой приятель. Вот это «нам-то каково!» читателей и ставит вопрос об объективной ценности этих «выщипанных» тонов, об их *нужности* для восприятия трагедии. Лермонтовский вопрос поэту можно отнести и к критику-читателю: *«Какое дело нам,* страдал ты или нет? *На что нам знать* твои мученья?..» Ибо и критик рассказывает о своих переживаниях художественного творения, о *своих* «страданиях, мучениях, надеждах, сожалениях», как и поэт-лирик, потому что всякая критика в конце концов, объективная ли, субъективная ли (последняя, конечно, в особенности), есть, по слову Оскара Уайльда, автобиография критика, рассказ о его «видении». Вот почему не *всем* нужны его заметки, не *всем* до них дело. Приведу слова Ницше — для посвящения: «Вам, смелым искателям, испытателям и всем, кто когда-либо *с коварными парусами пускался в страшные моря, — вам, опьяненным* загадками, вам, знающим веселье полумрака, вам, чья рука привлекается звуками свирели ко всякой обманчивой пучине: — ибо не хотите вы малодушной рукой нащупывать нить: и где вы можете *угадать,* вы ненавидите *строить выводы* — вам одним расскажу я загадку, которую я видел...» (1899, с. 5).

Оценивать их — дело не наше, и «каково им» — читателям — об этом критик не задумывается. Это вопрос особый, сложный и, главное, интимный — почему взялся критик за перо: объективные ли стремления руководили его решением, или субъективная потребность выяснить самому себе, «несчастная страсть», непреодолимое влечение, на которое любят обычно ссылаться. Повторит ли критик вместе с Ницше «Mihi ipsi scripsi»*, согласится ли с Доде, что

* «Я писал для самого себя» (лат.) *(Прим. ред.).*



пишет, «в конце концов, для толпы» — из соображений ли практических, или потому, что, как и «смешному человеку» Достоевского, ему «тяжело одному знать истину». Аполлон Григорьев: «Но зачем же сердце просит доверенности, зачем стремится оно жадно разделить каждое святое, прекрасное впечатление» (1915, с. 102). Эти вопросы интимные, неясные, может быть, в достаточной мере самому критику, и потому о них говорить здесь нельзя. Задача этого предисловия — постараться отстоять объективную *возможность* (и только) такого критического этюда; но отнюдь не доказать его объективную нужность. Задача этих строк — оградить от незаслуженных упреков в неоправданных претензиях (которых-то вовсе и нет!), которые градом сыплются на субъективную критику как на критику дилетантскую. Дилетантская критика заслужила самое суровое осуждение (например, Стороженко[177] «Дилетантизм в шекспировской критике»). Правильно, на наш взгляд, формулирует это Лансон: «Вся беда в том, что она (импрессионистская критика) никогда не остается в границах. Пусть человек опишет, что происходит в нем, когда он читает ту или другую книгу, и пусть он ограничится только изображением своей внутренней реакции, не утверждая ничего другого, — его свидетельство будет драгоценно для истории литературы и никогда не будет лишним. Но редко критик может устоять против искушения примешать к своим впечатлениям исторические суждения или выдать свое индивидуальное понимание за подлинную сущность предмета» (цит. по: А. Горнфельд, 1912, с. 19).

Вот почему, не выдавая «свое индивидуальное понимание за подлинную сущность предмета», не примешивая к своим впечатлениям исторических суждений, ограничиваясь передачей своей внутренней реакции на «Гамлета», скромным желанием пить из своего стакана, каков он сам по себе ни есть, не утверждая ничего другого, — одним словом, соблюдая все эти условия, мы думаем, что этот критический этюд о читательских впечатлениях не будет лишним.

P. S. В настоящем предисловии упоминается об особой теме — *чисто литературной*, штрихи которой даны в примечаниях. Она должна служить как бы введением к настоящему этюду и составляет вместе с другой темой, чисто религиозной, о которой упоминается дальше (гл. I), предмет работы далекого будущего. Эта последняя непосредственно примыкает к настоящему этюду и следует сейчас за ним, так что этюд занимает между ними среднее место, а все три, если будут осуществлены когда-либо, составят трилогию, посвященную религиозно-художественной проблеме «Гамлета».

I

Есть в ежедневном замыкающемся кругу времени, в бесконечной цепи светлых и темных часов — один, самый смутный и неопределенный, неуловимая грань ночи и дня. Перед самым рассветом есть час, когда пришло уже утро, но еще ночь. Нет ничего таинственнее и непонятнее, загадочнее и темнее этого странного перехода ночи в день. Пришло утро — но еще ночь: утро как бы погружено в разлитую кругом ночь, как бы плавает в ночи. В этот час, который длится, может быть, всего лишь ничтожнейшую долю секунды, всё — все предметы и лица — имеет как бы два различных существования или одно раздвоенное бытие, ночное и дневное, в утре и в ночи. В этот час время становится зыбким и как бы представляет собой трясину, грозящую провалом. Ненадежный покров времени как бы расползается по нитям, разлезается. Невыразимость скорбной и необычной таинственности этого часа пугает. Все, как и утро, погружено в ночь, которая выступает и обозначается за каждой полосой полусвета. В этот час, когда все зыбко, неясно и неустойчиво, нет теней в обычном смысле этого слова: темных отражений освещенных предметов, отбрасываемых на землю. Но все представляется как бы тенью, все имеет свою ночную сторону. Это — самый скорбный и мистический час; час провала времени, разодрания его ненадежного покрова; час обнажения ночной бездны, над которой вознесся дневной мир; *час — ночи и дня.*

Такой час переживает душа во время чтения или созерцания трагедии о Гамлете, принце Датском. В такой час бывает погружена душа зрителя или читателя, ибо сама трагедия означена этим часом, сходна с ним: у них одна душа. Самая непонятная и загадочная трагедия, необъяснимая и таинственная в самой сущности своей, которая навеки останется неуловимой. Она может в минуты, когда душа настроена на высокий лирический лад, отпечатлеться неизгладимым образом, оставить по себе неуловимый, но вечно действующий след, раз и навеки ранить сердце с неизведанной дотоле болью очарования. Но этот образ нельзя уложить в слова, это — мука глубинная и интимнейшая рана души, и ее боль — боль неизреченная, неизглаголанная, несказанная.

Поистине, она напоминает предрассветный час. Вся она, хоть и видимая и осязаемая (слышимая), погружена в какую-то ночь; все в ней расплывается, двоится. Все в ней имеет два смысла — один видимый и простой, другой необычный и глубокий. В ней за каждым словом и положением открывается как бы провал, нащупывается, ощущается такая беспредельная и пугающая, — может быть, последняя? — глубина, которую знает только ночь, когда с бездны сорваны все покровы. Трагедия проходит на такой глубине



человеческих душ, что нельзя отделаться от головокружения при переживании ее бездн.

Необычная, не похожая ни на какую другую трагедию, она лишена самого, казалось бы, необходимого и главного: драматического действия. Бездейственная трагедия. Если принять школьные определения (к сожалению, не одни только школьные) трагедии как изображения борьбы героя — внешней или внутренней, придется «Гамлета» как трагедию без борьбы — той и другой, как трагедию бездейственную из этой категории выбросить. Но подлинно ли в этом заключается трагедия? «Гамлет» коснулся последних глубин трагизма. Трагическое как таковое вытекает из самых основ человеческого бытия, оно заложено в основании нашей жизни, взращено в корнях наших дней. Самый факт человеческого бытия — его рождение, его данная ему жизнь, его отдельное существование, оторванность от всего, отъединенность и одиночество во вселенной, заброшенность из мира неведомого в мир ведомый и постоянно отсюда проистекающая его отданность двум мирам — трагичен. Если трагедия вообще является высшей формой художественного творчества, то «Гамлет» — высшая из высших, это — *трагедия трагедий*. Это не простая «восточная» пышность выражения; это имеет вполне определенный смысл: *именно трагедия трагедий*. В ней уловлено то, что в трагедии составляет трагедию; самое начало трагическое, самая сущность трагедии, ее идея, ее тон; то, что обычную драму превращает в трагедию; то, что есть общего у всех трагедий; та трагическая бездна и те законы трагического, на которых все они построены.

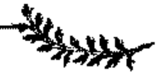
Эта трагическая бездна, которая ощущается за каждым словом, придает всей пьесе свой смысл. И не потому ли, что она *трагедия трагедий*, нет в ней того, что необходимо должно быть во всякой трагедии (бездейственность)? Каждое положение, каждый ее эпизод есть тема для отдельной трагедии; каждое лицо может стать героем особой трагедии; ее можно расчленить на столько отдельных трагедий, сколько есть в ней отдельных действующих лиц, или даже больше: сколько есть в ней отдельных интриг, ибо некоторые лица могут быть героями нескольких трагедий. Но эти отдельные трагедии не разработаны, а только намечены, даны в намеках; не расчленены, а соединены вместе, причем обернуты друг к другу какой-то общей всем им стороной, так что соединение их дает трагедию трагедий, где условлена их общая сторона.

Трагедия — всякая — в конце концов необъяснима. Тем более трагедия трагедий, где в основу положено *само трагическое*. Каждое зерно этого трагического, разработанное в драму, дает отдельную трагедию, в которой вся драма может быть объяснена бесчисленным количеством способов, но в результате все объяснения, разлагающие драму, дойдут до неразложимого зерна трагического,



которое и обратило простую драму в трагедию. Вот в «Гамлете» этих драм, взращенных из трагических зерен, несколько (отсюда ее видимая путаница и нестройность, гетерономия), и обращены они все к какому-то центру, к внутреннему фокусу пьесы, все одной трагической своей стороной, т. е. последней, неразложимой, необъяснимой своей стороной. Вот почему все, что здесь происходит, имеет свой определенный смысл, *но все это погружено в ночь. Рядом* с внешней, реальной драмой развивается другая, углубленная, внутренняя драма, которая протекает в молчании (первая — *внешняя* — в словах) и для которой внешняя драма служит как бы рамками. За внешним, слышимым диалогом ощущается внутренний, молчаливый. Действие раздваивается, и всюду ощущается чудодейственное влияние таинственных сил. Чувствуется, что то, что происходит на сцене, есть часть только проекции и отражения иных событий, которые происходят *за кулисами. Действие происходит в* двух мирах одновременно: здесь, во временном, видимом мире, где все движется, как тень, как отражения, и в ином мире, где определяются и направляются здешние дела и события. Трагедия происходит на самой грани, отделяющей тот мир от этого, ее действие придвинуто к самой грани здешнего существования, к пределу его («кладбищность» пьесы — смерть, убийство, самоубийство, «могильность»); она разыгрывается на пороге двух миров, и действие *ее не только придвинуто к краю здешнего мира, но часто переступает по ту сторону* его (потустороннее, загробное в пьесе). И эта грань двух миров заложена на такой глубине действия трагедии и душ ее героев, что сливается с той трагической бездной, которая и есть последняя глубина «Гамлета».

Вся трагедия движется в какой-то иной реальности — вневременной, внепространственной; покров времени порван в ней; боль раны обнажена; и вся она — точно завеса, точно покров тонкий и *трепещущий, сотканный из боли и страсти, тоски и страдания*, — наброшенный на последнюю тайну. Отсюда та таинственность (или непонятность, путаница событий — что то же), которой окутано каждое слово и движение, которая заставляет по-иному звучать простые речи и которая придает такое неотразимое очарование всей пьесе. *В ней чувствуются таинственные и невидимые лучи иных* миров — невидимые нити, протянутся *оттуда*, связывающие, сковывающие и *привязывающие* каждый поступок, каждую мысль. *Темные лучи, потусторонние нити заполняют всю пьесу, освещают* ее мистическим светом, идущим из неведомого источника. И вся трагедия означена черным цветом. Что такое чистый черный цвет? Это *предел, грань* цвета, *смесь всех цветов и отсутствие* цвета, переход его за грань, провал в потустороннее. Черный цвет, который есть земное выражение отсутствия цвета, перехода *всех цветов* в *их слиянии за грань, дыра в потустороннее, символизирует эту*



пьесу, где слияние всех цветов человеческой жизни дает отсутствие земного цвета, его отрицание (трагедия), переходит за грань жизни и, обращаясь в потустороннее, остается на земле черным. Трагедия построена на самой тайне, бездне ночи. Это как бы внешняя трагедия, за которой скрывается трагедия внутренняя, как бы трагедия масок, за которой нащупывается трагедия душ.

События нарастают и совершаются по законам, которые *не здесь* — на сцене, *а там* — за кулисами, их логика *там*, они приходят *оттуда*. Здесь они непонятны, здесь они не имеют корней, причин событий. Корни их и причины заложены не здесь — ни в характерах героев, ни в логике необходимости хода событий.

«Черт возьми, тут есть что-то сверхъестественное, если бы только философия могла до этого докопаться», — говорит Гамлет. И всякий читатель, как Горацио, скажет о пьесе: *«О день и ночь!* Вот это чудеса!»* <...> *И на этом построена вся пьеса.* Горацио, который сам не действует, но созерцает всю эту трагедию, который стоит не в ней, но вне ее, так говорит обо всех этих событиях прибывшему к развязке Фортинбрасу: «Какого? Печали небывалой? Это здесь» (V, 2). Это — несчастья (трагедия) и чудеса. И дальше:

Я всенародно расскажу про все
Случившееся. Расскажу о страшных,
Кровавых и безжалостных делах...

И все впечатление от трагедии можно передать этим певуче-диким и безумно-исступленным выкриком Гамлета: «О, wonderful!»

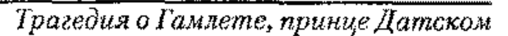
Гамлет, уже умудренный смертью, который уже ей отдан (он уже убит), завещает Горацио жить: «... поведай про жизнь мою» — и затем, завещая передать Фортинбрасу его повесть, говорит:

Скажи ему, как произошло
И что к чему. Дальнейшее — молчанье.

Гамлет, уже умерший («I am dead»), уже стоящий в могиле, *знает все,* он *мог бы рассказать.* И вот он ясно намечает эти два смысла трагедии. Один — это внешняя повесть трагедии, которую с большими или меньшими подробностями должен рассказать Горацио. Он ничего не знает, он созерцатель только трагедии, он расскажет ее фабулу, ее события. <...>

Итак, трагедия как бы не заканчивается вовсе; в конце она как бы замыкает круг, возвращаясь снова ко всему тому, что сейчас только прошло перед зрителем на сцене, — только на этот раз уже

* Здесь и далее курсив Л. С. Выготского (*Прим. ред.).*



в рассказе, но только в пересказе ее фабулы. Круг замкнут: непонятная трагедия, заполненная нагромождением непонятных и неестественных событий («кровавых...» и т. д.), так и останется непонятной в рассказе Горацио. А ее второй смысл, который мог бы рассказать уже умерший Гамлет, ибо в его душе совершилось все это, этот второй смысл не рассказан, не дан в пьесе, унесен в могилу.

Что это за второй смысл пьесы, который унесен Гамлетом в могилу и который открылся и ему только тогда, когда он стоял уже в могиле? Что рассказал бы Гамлет, если бы он имел время, нам — *бледным и дрожащим зрителям трагической катастрофы*?

Трагедия в его посмертных словах явно распадается на две части: одна — это сама трагедия, ее «слова, слова, слова», ее *рассказ* (Горацио), и другая — это *остальное, что есть молчание*. Что же это остальное, что есть молчание?

В этом все.

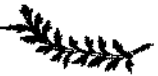
Этот второй смысл трагедии, это остальное, то, что в пьесе не рассказано, то, что в пьесе не дано, а возникает из нее, — *что* бы это ни было, т. е. в чем бы ни заключалась его сущность, — ясно, что оно одно может объяснить *«неестественный»* рассказ Горацио, первую часть трагедии, ее «слова, слова, слова». Это остальное есть тот корень (пусть иррациональный — смысл этого остального, конечно, нельзя раскрыть в идеях, в логических понятиях, он — потусторонен, он — замогильный; *остальное — молчание),* который разрешает уравнение. Понять трагедию Шекспира (рассказ Горацио) можно, только подставив под ее «слова, слова, слова» — «остальное — молчание».

Этот второй смысл, как я уже сказал, не дан в пьесе, не рассказан в ней, трагедия замыкается в круг, переходя в рассказ Горацио.

Между тем он необходим для разрешения проблемы трагедии, для понимания ее рассказа. И вот, этот второй смысл все же дан в пьесе, он заключается в самой трагедии, как корень уравнения дан в уравнении, существует в нем, даже если он иррационален, т. е. невыразим и не существует сам по себе, вне уравнения, но в нем он дан. Этот смысл дан в самой трагедии или, вернее, существует в ней, в ходе ее действия, в ее тоне, в ее словах. Вот почему она движется все время в молчании. Это — подпочвенная основа ее, трагический источник.

Вот почему в дальнейших строках, навеянных глубоким ощущением этого второго смысла трагедии, не будет прямо о нем сказано ни слова. Надо только нащупать его в самой пьесе, нащупать ее подпочвенные *трагические* источники. И только.

Можно, конечно, и *прямо* говорить об этом втором смысле, но это уже тема особая, требующая особого подхода, тема, как сказать, мистическая, потусторонняя (как и сам смысл), метафизи-



ческая, допускающая к себе только отношение религиозное и выходящая за пределы художественного восприятия трагедии.

Здесь же нас занимает этот второй смысл лишь в ограниченных пределах трагедии, в замкнутом кругу ее слов. Надо его нащупать только в ее словах.

Поэтому от синтетического впечатления всей трагедии, которому посвящена эта глава, которое дает только туман настроения для восприятия, только канву, на которой трагедия вышьет свои причудливые узоры, надо перейти к аналитическому рассмотрению ее составных частей — отдельных действующих лиц, их положений, речей, характеров, судеб. Здесь представляется нам наиболее целесообразным параллельное рассмотрение *действующих лиц* и *фабулы пьесы*. Ведь это две части, на которые распадается внешняя трагедия, из чего она составлена; две части, взаимоотношение которых определяет весь смысл трагедии (например, так называемые трагедии рока или трагедии характера определяются только этим). Фабула драмы, т. е. ход в ней событий, с одной стороны, и действующие лица, т. е. участники этих событий, с другой, определяют всю трагедию или, вернее, их взаимоотношение определяет ее. Так, например, если ход событий в драме подчинен характерам действующих лиц, зависит от них, вытекает из них, если направляющие его законы, определяющие и вызывающие его причины лежат в действующих лицах, в их характерах, мы имеем трагедию характера; если ход событий подчиняет себе судьбу действующих лиц, вопреки их характерам, имея в себе что-то роковое и фатальное, внешне непреодолимое, что влечет людей к преступлениям, гибели и другим событиям, не вытекающим из их характера, мы имеем трагедию рока. Таким образом, взаимоотношение этих двух частей трагедии — фабулы, т. е. хода событий, и действующих лиц — определяет весь ее смысл.

Так и в «Гамлете». Надо рассмотреть это взаимоотношение: только здесь можно прощупать смысл трагедии. Такова техническая часть работы.

Надо рассмотреть ход событий в пьесе и действующих лиц ее. Надо расставить марионетки, чтобы получилась сцена, надо *прочитать* на этих страницах, в этих строках трагедию, ее «слова, слова, слова».

Но кроме этих двух частей — *фабулы пьесы* (хода событий, интриг, катастрофы) и *действующих лиц*, во взаимоотношении которых мы рассчитываем прощупать смысл трагедии, — есть еще одна часть — весьма важная, как бы окутывающая это взаимоотношение и придающая ему особенный вид. Мы говорим о невидимой атмосфере трагедии, о лирике ее, о «музыке трагедии», об ее тоне, настроении. Как в произведениях живописи, в картине самое важное не краски, не изображение предметов, не полотно, а тот воздух, те перспективы, те бесконечные дали, которые возникают *из*

сочетания красок и предметов, которые заполняют картину, но которых в картине, собственно, нет, которые возникают *из* картины, — точно так же в трагедии, где от автора не говорится ни слова, где ни словом не объясняется ход событий, где только передаются, воспроизводятся положения, события, лица, разговоры — не рассказом о *них*, но точным их воспроизведением, — самое важное — это не обрисовка характеров действующих лиц, их поступков, судеб, а тот неуловимый воздух, заполняющий промежутки между лицами, те бесконечные дали трагического, которые возникают из сочетания лиц и положений. Так, в трагедии самое важное не то, что происходит на сцене, что видимо и что дано, а то, что *висит*, что смутно отгадывается, что чувствуется и ощущается за событиями и речами, та невидимая атмосфера трагического, которая непрестанно давит на пьесу и заставляет возникать в ней образы и лица. Этой атмосферы, обволакивающей второй смысл пьесы, в самой пьесе нет, она возникает из данного, ее надо вызвать. Каждое лицо имеет уже иной смысл, если против него или рядом с ним стоит другое, отбрасывающее на него свой свет. Надо поставить каждое из них на надлежащее место; надо различить лиц подлинно трагических, носителей трагического начала в своей душе — трагических героев, от трагических жертв, гибнущих под давлением этого трагического начала. Только расставив их, можно вызвать к жизни то пространство, которое находится между ними, заполненное невидимыми нитями трагического. В этой «музыке трагедии» звучит нотами мистического органа *вся гамма темных чувств* — печали, скорби, тоски, страдания и пр. — всего, сколько есть слов для обозначения их; свет, заливающий трагедию, — *темный.*

Итак, вот с чем будем иметь дело в дальнейшем: с рассмотрением взаимоотношения хода событий и действующих лиц, и с этой «музыкой трагедии», которую приходится слышать за словами трагедии. Это и должно помочь нам постигнуть настроение пьесы, понять все те отдельные трагедии, из которых, мы сказали, состоит наша пьеса и которые обращены все *одной* стороной к внутреннему фокусу, центру трагедии, найти этот центр, эту точку, вокруг которой она вся вращается, понять и осветить характеры действующих лиц, уяснить механизм хода событий в пьесе и, наконец, — что составляет все это вместе взятое, — нащупать общий «смысл» трагедии, понять ее, подставив под ее «слова» — «остальное».

Это все. Только это. Тайну надо принять как тайну. Разгадывание — дело профанов. Невидимое вовсе не синоним непостижимого: оно имеет другие ходы к душе. Невыразимое, иррациональное воспринимается неразгаданными доселе чувствилищами души. Таинственное постигается не отгадыванием, а ощущением, переживанием таинственного. *«Остальное»* постигается в ***молчании трагедии.***

В этом тайна искусства трагического поэта.



II

Трагедия начинается катастрофой, случившейся даже до ее начала, до поднятия занавеса. Эта катастрофа, из которой развивается все действие, могла бы составить сюжет особой трагедии, героем которой был бы убийца Гамлета (отца), его брат Клавдий, теперешний король Дании. Но эта первая трагедия не дана в пяти актах нашей трагедии, она произошла за сценой, о ней мы узнаем из рассказа, — таким образом, механизм действия нашей трагедии перенесен за сцену, за кулисы.

Здесь надо в двух словах остановиться на удивительном художественном приеме Шекспира в этой трагедии, на технике развития ее действия — на приеме, кладущем свой отпечаток, придающем свой стиль всей пьесе в ее целом. Весь «Гамлет» насыщен *рассказами о событиях,* все существенное в пьесе происходит за сценой, кроме катастрофы (что особенно подчеркивает резкий контраст стиля бездейственной трагедии и невероятной по насыщенности действия последней сцены и придает этой последней особый смысл); так, об убийстве отца Гамлета и браке его матери с убийцей, о поединке Гамлета с Фортинбрасом (отцов), о появлении тени отца Гамлета (дважды), о всей политической интриге, о предприятиях Фортинбраса, о любви Гамлета к Офелии, о его прощании с ней, о борьбе с пиратами, об убийстве Гильденстерна и Розенкранца, о гибели Офелии, даже о настроениях Гамлета мы узнаем из рассказов о них: все это происходит вне сцены. Она вся точно построена на *словах*, на рассказах, что, видимо, противоречит самой природе трагедии как драматического представления, где все должно быть непосредственно воспроизведено перед зрителем, дано на сцене. Отсюда совершенно особый *бездейственный* характер, самый стиль ее: все это как бы задергивает дымкой все действия, как бы набрасывает на действие дымку рассказа, прикрывает его рассказом, дает трагедию в отзвуке, отсвете, отголосках. Точно вся она развивается за какой-то полупрозрачной завесой («слов, слов, слов...»), точно вся она протекает в странном и матовом, глубоком матовом полусвете; точно это трагедия отражений, трагедия теней, где за каждой тенью (тенью события, «действия» в драматическом смысле) ощущается и угадывается таинственный ее отбрасывающий предмет, точно за каждым рассказом нащупывается таинственное (скрытое, ибо завешенное «словами») событие и действие. Все совершается вне сцены. Здесь как бы только отзвуки и отблески, отражения, отсветы происходящего, только рассказ, только тень — отсюда та *страшная* и *пугающая нездешность* событий и действий, когда они проявляются, возникают непосредственно, не в рассказе (катастрофа).

Прибавьте к этому монологи актеров, сцену на сцене, песни Офелии, могильщиков, отрывки и стихи Гамлета и, главное, взгляд

в речи (последней) Гамлета к Горацио на всю трагедию как на рассказ, *роль самого* Горацио (*он все время — вне действия, он рас*сказчик трагедии, ее созерцатель, точно мы видим рассказ Горацио о ней, а не самую трагедию, — Шекспир — Горацио, — точно вся она снится ему), — и выдержанный до последней черточки «теневой» характер, «теневой» стиль этой трагедии станет ясен. Это *одно — по чисто художественным* достоинствам — делает «Гамлета» высочайшей драмой. Она вся — из отзвуков, из отблесков, из отражений, рассказов, монологов, воспоминаний, видений, теней, представлений, игры, песен — без действия, — и этому соответствует ее внешность — проза и стихи, — белые и рифмованные, и отрывки, и сцены, и песни, и монологи — чередуются, точно обломки, осколки чего-то.

Поистине, это трагедия проекций.

Этот «теневой» стиль трагедии — уже сам, уже один — содержит ее смысл, дает художественное ощущение ее сокровенного смысла, бросает свой свет на все происходящее. Им придется пользоваться и нам при рассмотрении каждого отдельного события для указания на его «теневой» характер и при рассмотрении трагедии в целом — как *рассказа* Горацио. От внешнего к внутреннему, от формы («слов») к смыслу («молчанию»), от технического драматического приема к вскрытию сущности всей трагедии — в ее частях и в ее целом — таков путь не только художника-автора, но главным образом критика-читателя для вскрытия сущности пьесы. В этом стиле уже целая «философская система» трагедии — ее «феноменов» и «ноуменов»; целая «теория» мировосприятия (мира трагедии, конечно, только), миропонимания, вся лирика настроений созерцателя пьесы; вся «музыка трагедии». Этот стиль заставляет по-иному звучать отдельные сцены («феномены» и «ноумены») и всю трагедию. Об этом — особо о каждой сцене и трагедии в целом.

Но этот же стиль создает особые условия работы над трагедией (работы восприятия): все это все же облечено в драматическую форму, в рассказы различных действующих лиц. Критик-читатель не может отождествлять себя ни с одним из них (тем более что «рассказывают» *почти все),* и потому ему приходится говорить не столько о самых событиях, сколько об их отзвуках, отражениях в душе действующих лиц, в их рассказах. Ему приходится работать только над этим материалом. Ему приходится подчиниться стилю трагедии и заразиться им. Но при этом, — говоря не о самых событиях, а об отражении их в зеркалах-душах действующих лиц, критик должен хорошо изучить каждое зеркало, так как все они разные, дающие и отражения разные — выпуклые, вогнутые, прямые, с различным душевным фокусным расстоянием, они дают отражения то увеличенные, то уменьшенные, то искривленные. Для того



чтобы изучить в отражениях самые события, надо найти фокус, центр каждого зеркала — каждого действующего лица.

Все это понадобилось здесь в главе, посвященной рассмотрению роли Тени отца Гамлета в трагедии, именно потому, что сделать это можно не иначе, как пользуясь указанным выше приемом. С самого начала приходится подчиниться стилю трагедии и определить роль Тени в пьесе тоже по отражениям ее в душах действующих лиц трагедии. Это — единственные аргументы в руках критика. Еще одно предварительное замечание: если путь возникновения этого развиваемого здесь воззрения на «Гамлета» был — от ощущения трагедии в целом к оценке ее частностей, ролей отдельных действующих лиц, — то ход работы — передачи этого воззрения в мыслях — должен быть обратный — от оценки ролей отдельных действующих лиц к восприятию трагедии в ее целом. Или, вернее, то и другое можно связать вместе: ведь наша тема, как указано выше, есть параллельное рассмотрение фабулы пьесы, хода событий (трагедии в целом) и действующих лиц (трагедии в частностях).

Теперь о роли Тени отца Гамлета в трагедии.

Тень является в пьесе четыре раза (в одной сцене дважды — акт I, сц.1) — в четырех сценах: акт I, сц. 1, 4, 5; акт III, сц. 4; два раза об ее появлении рассказывают сперва Бернардо и Марцелло Горацио, потом все трое Гамлету (акт I, сц. 1, 2), но это далеко не единственный и не весь материал об этом. Это материал, так сказать, явный, доказательный, но есть и другой, не менее значительный. О нем — ниже.

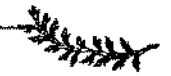
Прежде всего Тень нигде в пьесе, в продолжение пяти актов, не действует, ничего не совершает. Придя из иного мира, она остается все время, видимо, чужда всему происходящему здесь. Она только *показывается* страже, *видится* солдатами, Горацио, Гамлетом (королева Тени не видит) и *слышится* только Гамлетом. Что же эта Тень? Какова ее роль в пьесе, где ее место? Сценический ли это только аксессуар, драматический эффект, наглядно показывающий, сценически воспроизводящий разоблачение убийства? Или действующее лицо, по условиям драмы умершее (убитое по фабуле пьесы) и все же необходимое в ходе драмы как ее живой участник, побуждающий героя к мести, вызывая в нем чувства любви, жалости, преклонения, долга? В первом случае роль Тени чисто служебная, техническая, так сказать, символистическая; она может быть заменена любым живым лицом, обладающим равной авторитетностью в призыве к мести; во втором сверхъестественное объясняется просто техническими требованиями драмы для избежания видимой нелепости (лицо убито — это необходимая часть драмы, но оно необходимо же должно быть в ней), но по смыслу явление призрака можно приравнять к разговору с живым отцом,

если бы он был возможен, т. е. в *сущности* явление призрака, сверхъестественное в драме, есть только как бы условность, но *по смыслу* драмы не вносит элемента сверхъестественного в нее. Все это глубоко неверно. Роль Тени в пьесе, ее место совершенно иные. В этом убеждает нас весь имеющийся в драме «материал» и стиль этого «материала». Если бы был правилен первый взгляд, то роль Тени была бы кончена после разоблачения и ее появление в третьем акте нелепо; в неверности второго взгляда может убедить *вся реальность потусторонности Тени, ее иномирности, ее «призрачности», ее замогильности, ее именно сверхъестественной стороны,* которая насыщает трагедию. С установлением этого меняется совершенно взгляд и на роль Тени.

В драме нигде не только нет ни малейшего намека на указанные выше два взгляда на Тень, но, наоборот, все, каждое слово, каждый поступок оттеняют и подчеркивают *полную реальность Тени в трагедии,* именно ее замогильной, сверхъестественной стороны. Отношение к ней солдат, Горацио, Гамлета, т. е. отражения ее влияния в душах действующих лиц (единственный наш материал), свидетельствуют именно об этом. К установлению этого мы сейчас и переходим: *реальность Тени в трагедии* — таков тезис этой главы.

Решающее значение в этом отношении, наиболее доказательное, имеет первый акт, особенно первая сцена. Сцена открывается на террасе перед замком; *ночная стража* в Эльсиноре чувствует что-то тревожное. Все с самого начала, с первого слова, странно, «неестественно» или «более, чем естественно». Все с самого начала предвещает несчастья и чудеса. Все окутано особой атмосферой душевного настроения — таинственного, ужасного, ночного. <...>

Тень — это *завязка* трагедии, ее потусторонний корень. Надо различать прижизненную завязку событий и посмертную. Прижизненная завязка, выясняющаяся из рассказов и случившаяся до начала трагедии, и есть скрытый толчок к развитию действия трагедии. Его первопричина отнесена ко времени до начала трагедии, она существует вне драмы. Из первой сцены мы узнаем о завязке политической — о поединке с Фортинбрасом, о завязке бездейственной политической борьбы, которая проходит через всю трагедию, которая ее начинает и заканчивает, служит ей рамками. Подробное выяснение этой борьбы и роли в ней Тени — дальше, это может быть выяснено в связи с общим развитием политической интриги, Фортинбрасом и пр. Пока же надо отметить, что это связано с семейной драмой Датского дворца и Дух, явившийся к сыну со словами о матери и дяде, составляет причину и политической интриги. Прижизненная завязка связывается с посмертной: такой же вид у Тени, как у короля, когда он сразился с Норвежцем. Второе — это завязка, тоже прижизненная, семейной драмы. Об это пока не сказано ни слова, но таков *смысл* этого появления Тени и



всей сцены, которая, повторяю, открывает действие, движение пьесы. Но и эту вторую прижизненную завязку в целом можно будет выяснить дальше. В общем, как то, так и другое принадлежит тому, что было до трагедии, что в ней узнается из рассказов и что составляет ее завязку.

Другое — это посмертная, замогильная роль Тени. Роль Тени Гамлета, его Духа, а не короля Гамлета. Это она приносит удивительную завязку событий, тяжкие и чудесные несчастья, действуя не столько непосредственно (и даже вовсе не действуя в пьесе), сколько через других. Тень — это потусторонний корень трагедии, «замогильный» механизм ее движения, связующее звено двух миров в пьесе, их посредствующая среда, через которую потустороннее влияет на здешнее. Тень прямо не действует в пьесе. Она бездейственно господствует, доминирует над этой бездейственной пьесой. Тень Гамлета не есть *действующее лицо* в пьесе, поэтому *характеристика* Тени бессмысленна. Ее характеристика в устах Гамлета, Горацио — есть, в сущности, лишь характеристика не Тени, а короля до смерти, который тоже не есть действующее лицо драмы, а *повод,* ее сюжет, ее завязка.

Тень — это полный расплывчатой, сумрачной зыбкости Дух, находящийся на грани события — явления — действия и действующего лица. Она входит в фабулу пьесы, принадлежит фабуле, развитию хода действия, она часть фабулы — завязки до трагедии и самой трагедии. Тень есть замогильное, загробное, потустороннее — в фабуле трагедии, соединяющее два мира в пьесе, передающее странное влияние одного на другой.

Мы не только установили на основании анализа этой сцены, что Тень принадлежит *фабуле пьесы,* а не действующим лицам, составляет ее *замогильное,* что не может быть дана поэтому ее характеристика, но и показали на этой самой сцене, которая открывает действие, влияние, действие Тени на ход событий в пьесе, или, точнее: применили эти общие положения, добытые из анализа сцены, к ее же объяснению.

Этими общими указаниями на смысл роли Тени в трагедии и приходится здесь ограничиться. *Тень* же как таковую можно выявить как явление в ходе действия, в других действующих лицах. В пьесе везде, за каждым словом, за каждым действием, чувствуется замогильное. На всем в пьесе (ибо она одноцентренна, вся вращается вокруг одного), на всем ходе действия трагедии лежит отбрасываемая Тенью тень, поистине «тень Тени», как говорит Гамлет.

И прежде всего надо выявить «тень Тени» в самом Гамлете и уж через него во всей трагедии, в ее целом.

III

Скорбный Гамлет, принц Датский *(Гамлет,* как и умерший отец, — это глубоко символично; всегда *принц,* т. е. не сам по себе, а всегда *сын короля,* всегда *Датский,* потому что семейная драма сплетена с государственной, и в нем всегда *Датский* принц — живет и гибнет — наследник датского престола, его законный владетель) еще до явления Тени погружен в глубокий траур, отдался ночной *печали. Внезапная кончина отца, скорый, поспешный брак матери* — все это наполняет душу его смутными, но сильно говорящими предчувствиями. До кончины отца, до брака матери, т. е. *до завязки трагедии* (которая сама до начала ее), насколько можно судить по некоторым отрывкам, намекам, разбросанным в пьесе, — он совсем иной. Студент Виттенбергского университета, знающий и книги, и науку, Датский принц, владеющий шпагой и знающий фехтовальное искусство, — одним словом, еще причастный всему в жизни, от чего он после отрывается. Еще *обычный,* еще *как все или почти как все, ибо с самого рождения* он уже отмечен знаком трагедии. Во всяком случае, это не больше, как предвестие, не более, как знак, как возможность грядущего; взгляд же его на мир, или, вернее, отношение его к миру (и его место в нем), совсем иные до трагедии: так, достаточно сказать, что Гильденстерн и Розенкранц — его друзья. Он сам говорит им, что с *некоторого времени* он забросил все свои занятия и дела. Это Гамлет до трагедии. Трагедия начинается *до* поднятия занавеса, ее завязка произошла раньше. И вот, что особенно важно заметить и подчеркнуть, *уже самая* завязка трагедии, *убийство отца* и брак матери, переменили Гамлета. Так что Гамлет вступает в трагедию уже иным, уже запечатленным. Еще до разоблачения убийства он попадает в зачарованный круг трагедии.

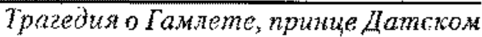
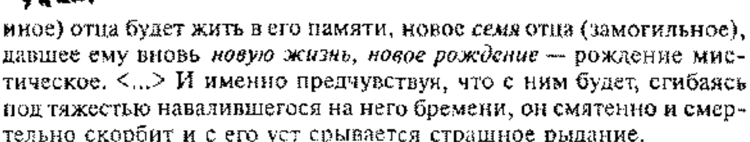
Связь с отцом, с матерью — родительская, кровная, телесная — передала его душе темный и ужасный момент завязки, момент убийства. Один конец нити оборван, и это мгновенно отдается на ее другом конце. Есть непонятные вестники, говорящие глухо, но внятно душе; есть невидимые, но явно ощущаемые знаки; есть мистические нити, телесно и душевно связывающие человека. Гамлет до явления Тени — сплошное предчувствие. Он чувствует, что будет скорбь, — он еще не знает, ему еще не открылась тайна, но она уже заложена в душе его. Его вторая душа, его ночное существо, ощущает уже это, чувствует, знает, хотя дневное сознание еще не знает. И отсюда глубокая и невероятная по своей напряженности скорбная тревога. <...>



IV

Наконец, токи встречаются, и их стечение озаряется удивительным светом, который заливает всю трагедию. Гамлет и Дух сходятся, и это одно определяет весь ход мысли, весь строй чувств, всю судьбу Датского принца, а через него — и весь ход действия трагедии. Наступает ужасный («мертвый») час ночи. Мороз и ветер. На уединенной террасе полночь встречает условленная стража. После полуночи — время, не определенное точно, — входит призрак. Гамлет в ужасе, вдруг преображенный от невероятного ощущения близости встречи с Духом отца, призраком, пришельцем из иных стран.

В монологе-вопросе, удивительном по невероятной силе насыщающего его ужаса мистического, воспламененного огнем, рождающимся в ужаснувшейся душе *от касания иному миру,* передано все то, что до сих пор таилось в Гамлете. Все слилось в этом вопросе потрясенной души, потрясенного воображения, *«мыслями, которые находятся по ту сторону протяжения наших душ».* Гамлет столкнулся вновь с отцом, пришельцем из иных стран, и спрашивает — это глубоко знаменательно, это важно заметить, — *сам* спрашивает, что означает явление выходца из могилы, которое мучит *глупцов природы* непостижимой для их душ, находящейся по ту сторону тайной. И *главное, сам* спрашивает: «Что делать нам?» Что делать? В этих исступленных словах потрясенной души чувствуется такой трепет касания тайне, что он задевает *последние* струны души, настраивает ее на последний возможный по высоте лад, самый предельный, еще немного — струна не выдержит и оборвется; эти слова содержат такой ужас перед тайной, что дают не испытанное доселе по глубине чувство сотрясения и ощущения тайны. Все *сразу* расстроено: до сих пор дни шли за днями, время текло и проходило обычным чередом своим — дни, занятия, дела, — теперь все это от одного веяния призрака расстраивается. И Гамлет в ужасной тоске мечется душой перед *новым рождением.* <...> *Здесь сказано* все: это минута *второго рождения. После этого Гамлет* на все течение трагедии уже совершенно не тот, что все, не обыкновенный, *рожденный вновь.* Человек меняется *физически* (рождается) и остается отмеченным, запечатленным на всю жизнь. Гамлет связан с иным миром, с замогильным, и весь завет Тени: «Прощай, прощай и помни обо мне!» Это замечательное «прощай» — *связь* по расставании — *память* о Духе, — в этом вся роль Тени — о ней *помнит* Гамлет все время, с ней связан он и по расставании замогильным «прощай». Недаром и он только повторяет: «И помни обо мне!» — в этом все: вся *память* его связывает его с Тенью и заставляет его порвать со всем прошлым, со страниц памяти (он *уже* говорит «в шаре разбитом» — уже безумие) он стирает все изречения книг, все следы прошедшего — и только завет («и помни обо мне», а не что

иное) отца будет жить в его памяти, новое *семя* отца (замогильное), давшее ему вновь *новую жизнь, новое рождение* — рождение мистическое. <...> И именно предчувствуя, что с ним будет, сгибаясь под тяжестью навалившегося на него бремени, он смятенно и смертельно скорбит и с его уст срывается страшное рыдание.

Гамлет

Порвалась дней связующая нить.
Как мне обрывки их соединить!

Это опять непередаваемо, этого нельзя комментировать, смысл этого глубочайше-неисчерпаемого рыдания отлился в двустишии и *неразложим, в нем смысл не только трагедии Гамлета, принца* Датского, но и трагедии о Гамлете, принце Датском. Гамлет здесь лирически переживает свою трагедию. Он имел общение с иным миром, тонкий покров этого мира — время — для него прорвался, он был погружен в иной мир. Время вышло из пазов — эта последняя завеса, отделяющая этот мир от иного, мир от бездны, земное от потустороннего. Этот мир расшатан, вышел из колеи, порвалась связь времен. Тем, что Гамлет был в двух мирах, — этот мир слился с иным, время прорвалось. Необычайная глубина ощущения иного мира, мистической основы земной жизни всегда вызывает ощущение провала времени. Здесь путь от «психологии» к «философии», изнутри — наружу, от ощущения к мировосприятию: глубоко художественная символическая черта. Расстройство времен сперва, прежде всего — «психология», *ощущение* Гамлета после общения с Духом, после второго рождения; а потом уже *состояние мира трагедии,* ее двух миров. Такова связь («взаимоотношение») трагедии Гамлета и трагедии о Гамлете, которая составляет ключ ко всему и которой посвящена следующая глава. Вот экспозиция трагедии: *два мира* столкнулись, время вышло из пазов. Таково *ощущение* Гамлета («экспозиция» его души, если можно так выразиться) и *таково состояние мира трагедии.* В чем же трагедия? Зачем *я был рожден* некогда поставить все на место, связать павшую связь времен, осуществить связь этого мира с тем через семенную, *не мотивированную в пьесе,* мистическую связь с отцом, *связь рождения?* Его связь именно в рождении; он именно *рожден* (семенная связь с умершим отцом, немотивированная, мистическая) *«их соединить»,* а *не должен, не призван.* Здесь опять связь трагедии Гамлета (рожден, связь *рождения* с умершим отцом, с тем миром) и трагедии о Гамлете (через эту связь он рожден связать два мира, «их соединить» — это уже принадлежит общему смыслу трагедии).

Эти рыдающие слова он произносит в тот ужасный час, когда пришедшее утро погружено в неушедшую еще ночь, когда пришло утро, но еще ночь (Тень уходит *перед* самым наступлением утра); в



тот мистический час, когда утро вдвинуто в ночь, когда время выходит из пазов, когда два мира — ночь и день — сталкиваются, сходятся. «О день и ночь!» — восклицает Гамлет. И недаром трагедия двух миров, ее завязка, ее рождение, отмечена часом *дня и ночи*.

Эти слова он произносит, пригибаясь к земле под ужасной и давящей тяжестью, которая точно наваливается ему на плечи. Он произносит их перед тем, как идти молиться, сгибаясь под тяжестью трагедии рождения. И недаром этим часом отмечено начало трагедии — ее первый акт, который весь точно проникнут двумирностью этого часа и души Гамлета и составляет как бы потустороннее основание трагедии.

Два мира столкнулись вместе (в Гамлете и в трагедии), этот мир вышел из колеи, время вышло из пазов — проклятие судьбы, что Гамлет был когда-либо *рожден* осуществить через себя, своим рождением связь двух миров, вместить этот мир в колею, вправить время в пазы.

В этом вся трагедия.

V

<...> Вопрос о безумии Гамлета есть вопрос о его состоянии после «рождения»; только определив его, можно понять смысл его безумия. Этот вопрос о безумии Гамлета, так и не разрешаемый пьесой до конца (притворяется ли Гамлет, прикидывается ли сумасшедшим, или он действительно безумен? С одной стороны, явные указания на притворство, с другой — не менее явные следы подлинного безумия), показывает или, вернее, отражает в себе, заключает в себе всю *двойственность* трагедии: так и нельзя различить до конца ее, что́ Гамлет сам делает и что́ с ним делается, он ли играет безумием, или оно им. Точно то же и с вопросом о его *безволии* (оба эти вопроса и составляют всю тему этой главы). Основной факт, определивший и то и другое, есть второе рождение Гамлета. Гамлет — расколотый, раздвоенный, отданный двум мирам, живущий двумя жизнями, все время помнящий о Тени — отдан и иному сознанию. Его вещая, предчувствующая, видящая насквозь скрытое душа — жилица двух миров, его полное скорбной тревоги сердце бьется на пороге двойного бытия. Он живет двумя жизнями, потому что живет в двух мирах одновременно. Поэтому он постоянно у самой грани этой жизни, у самого ее предела, на ее пороге, у ее последней черты. Поэтому его бытие — его болезненный и страстный день, его пророчески неясный, как откровение духов, сон — не нормальное, не обычное состояние. Он *точно* лунатик. Его сознание поэтому тоже двойное. Двум существованиям в двух мирах соответствует и двойное сознание — дневное и ночное, сознательное и

связанное, разумение и *«безумие»*, рассудочное и сверхчувственное, *мистическое*. Его сознание тоже поэтому у самого предела, у самой грани обычного: его бытие на пороге двух миров — его сознание на пороге сна и бдения, разумения и безумия — *между* ними. Это иное бытие, которое нельзя назвать именем. Это второе, ночное сознание не имеет выражения, оно проходит и движется в *молчании, только отражаясь и проецируясь в болезненном и страстном дне*, врываясь в дневное сознание и производя впечатление — отражаясь в нем безумием. Вот почему мы все время стоим перед Гамлетом, как перед завесой, скрывающей его истинные чувства, настроения, переживания, видя только их странную и непонятную проекцию в «безумии». Здесь обо всем приходится догадываться, здесь ничто не дано прямо. Его разговоры со всеми *двусмысленны* всегда, точно он затаил что-то и говорит не то; его монологи не составляют ни начала, ни конца его переживания, не дают им полного выражения, а суть только отрывки — всегда неожиданные, где ткань завесы истончается, но и только. И только вся *неожиданность* их, их *место* в трагедии всегда вскрывают хоть немного те глубины молчания Гамлета, в которых совершается все и которые поэтому прощупываются за всеми его словами, за всей завесой слов. *Гамлет — мистик*, и это определяет уже все: мистическое второе рождение решило это и определило его сознание и волю. Он, мистически живущий, идущий все время по краю бездны, заглянувший в иной мир, разобщенный и отъединенный от всего земного, вынес *оттуда* в проекции на землю *скорбь и иронию*. Это вовсе не привходящие извне, произвольно данные элементы его настроения, из которых, как из предпосылок, надо выводить все: это прямое следствие его второго рождения, формы его безумия, его нового состояния, не приемлющего мир (ирония) и связанного мистически с иным миром (скорбь). Гамлет, погруженный в земную *ежедневность, обыденность, стоит вне ее, вынут из ее круга*, смотрит на нее *оттуда*. Он *мистик*, идущий все время по краю бездны, связанный с ней. Следствием этого основного факта — касания миру иному — является уже все это: неприятие этого мира, разобщенность с ним, иное бытие, безумие, скорбь, ирония.

Его ирония — скорбная, слитая со скорбью — это по большей части то, что составляет притворное безумие его; это только стиль, форма отношения его к окружающим, только выражение его *иного бытия, иначе* он разговаривать не может. Здесь ирония — только завеса, скрывающая его отношение к миру. Она показывает иносказательность его чувств. Это стиль враждебности миру, неприятия его.<...>



VI

Теперь мы переходим к рассмотрению другой стороны Гамлета — его *действования* в трагедии или, вернее, его бездействия, ибо содержание всей почти трагедии, за исключением незначительной по размерам части последней сцены, ее *«действие»* заключается в «бездействовании» ее героя. Этот вопрос о его безволии надо считать центральным в понимании пьесы, поставить во главу угла при толковании Гамлета. В этом должен выясниться весьма существенный взгляд на объяснение фабулы, а отсюда — и трагедии в ее целом. Вопрос стоит не только о загадочном бездействии Гамлета, но и о его *странном* и непонятном *действовании* (ибо он все же «действует» в пьесе — пусть странно и непонятно), не только о необъяснимом безволии, но и об удивительно направленной воле его (ибо воля его все же проявляется в трагедии — его поступки, дела и пр.).

Другими словами, вопрос стоит так: с самого первого акта и до последней сцены пятого акта Гамлет не действует видимо, т. е. не убивает короля, причем его самообвинения в бездействии подчеркивают это и не позволяют считать это бездействие ни вызванным техническими только условиями драмы, ни вынужденным из-за внешних препятствий, которые должен будто преодолеть он, прежде чем исполнить главное, — очевидно, это бездействие имеет свой смысл в трагедии, который нужно уяснить; с другой стороны, Гамлет все же «действует» в трагедии, проявляет свою волю (представление, убийство Полония, Гильденстерна и Розенкранца, короля, Лаэрта), что опять-таки должно иметь свой смысл в трагедии. Ясно, что это загадочное бездействие и непонятное действование, необходимое безволие и странно направленная воля (то, что подлежит уяснению здесь) суть две стороны одного и того же вопроса, два проявления одной и той же сущности, и в конце концов это — одно.

Ясно сразу и без всяких слов, что в самом душевном состоянии Гамлета, как оно обрисовано в предыдущей главе, уже есть налицо все элементы «безволия», которое и должно было в трагедии проявиться в бездействии. Человек, который этого мира не приемлет, стоит у его грани, разобщен с ним, погружен в скорбь, уединен в последнем одиночестве души, который *не хочет* жить, которому жизнь навязана рождением, не может и желать действовать, «водить», проявлять свою волю. Это не вытекает вовсе одно из другого — безволие из скорби, это две стороны одного и того же душевного состояния. Скорбь Гамлета и безволие его одинаково «центральны» в его образе: в этом интимнейшая связь в трагедии героя (скорбь) и хода действия, фабулы (безволия) — главный вопрос этого исследования. В этом смысле монолог «Быть...» и сцена на кладбище весьма знаменательны, но они получают еще боль-

шее значение в связи с другой стороной этого вопроса (о «странной воле») — там смысл их особый и глубоко значительный. Действование всегда в мире, *в жизни,* Гамлет *вне* мира, *вне* жизни. От этого можно перейти к главному: скорбь Гамлета, объясняющая бездейственность, парализованность его воли, есть не главная, не основная, не *перво*причина, а причина производная, отраженная, зависимая и проистекающая из его отъединенности от мира, которая, в свою очередь, имеет у Гамлета свой, специфический смысл и характер, на котором мы останавливались выше. Основным фактом Гамлета — его вторым рождением и отсюда проистекающим мистическим состоянием двух жизней в двух мирах объясняется и его «бездейственная» и «странно действующая» воля.

Гамлет — мистик, это определяет не только его душевное состояние на пороге двойного бытия, двух миров, но и его волю во всех ее проявлениях, отрицательных и положительных, бездействии и действовании. Мистические состояния души отмечены глубоким безволием, внутренней парализованностью воли и должны сказаться бездейственностью. Если перечислить все обычные и общеизвестные признаки этих состояний: их неизреченность, невыразимость — тайночувствование Гамлета, завеса, безумие, молчание; их кратковременность и мгновенность или, вернее, вневременность, ощущение провала времени; их видимая необъяснимость, интуитивность; и наконец, бездеятельность воли, — то на последнем надо будет особенно остановиться. Мистик ощущает свою волю как бы парализованной; поскольку в мистических состояниях есть нечто *не отсюда,* что-то *нездешнее,* неземное, что и составляет их главную сущность, — постольку в них нет элемента воли, постольку они, *как внемирные, не от мира,* исключают возможность действования. Тем более не мистические состояния вообще, *а мистическая скорбь.* Но этот последний признак заключает в себе две стороны: это, конечно, в нашем смысле парализованность воли, а отсюда и бездейственность, но, с другой стороны, это есть не безволие, а подчиненность воли, связанность действий. Он ощущает свою волю во власти какой-то иной силы (что, с другой стороны, и есть безволие), которая руководит им. Вот почему эта бездейственность Гамлета, как и его поступки, объясняется не из его характера, а из целого всей трагедии: через Гамлета, находящегося во власти потусторонней силы, подчинившего и связавшего свою волю связью с иным миром, оказывает влияние этот второй мир, эта потусторонняя сила на весь ход действия.

Здесь вплетается незаметно через Гамлета нить мистического, потустороннего в реальное. Что эта за сила, приводящая в движение весь механизм трагедии, определяющая все ее течение, — об этом дальше. Эта последняя особенность мистических состояний — безволие или подчиненность воли — роднит эти состояния с той



подчиненностью чужой воле, которая составляет сущность так называемого «автоматизма» и медиумического транса: провести грань между тем и другим нельзя. А в Гамлете эти две стороны одного и того же: он мистик — это определяет его душевное состояние, и он тем самым *медиум* трагедии, находящийся во власти неведомой силы; его особым, если можно так выразиться, «трагическим автоматизмом» (подчиненность воли — трагедии; вспомните его: «this machine») объясняется все. Гамлет писал Офелии: «Твой навеки... *пока эта машина принадлежит ему, Гамлет.* Смысл его безволия в том, что «эта машина» уже не ему принадлежит; она подчинена иной силе, находится в ее власти; смысл его «безволия и воли», бездействия и действования — *в трагическом автоматизме* — подчинении «this machine» трагедии; теперь его поступки, его действия, как и бездействие, не зависят от него — это все делает «эта машина», у которой один мотив в том и другом, во всех случаях: *так надо трагедии.* Что это за сила трагедии, каков смысл этого *так надо* — об этом дальше. В этом личная трагедия Гамлета — что он человек, а не машина — и в то же время не принадлежит себе. В этом трагическом автоматизме все: и личная трагедия Гамлета, и смысл всей трагедии.

Прежде всего Гамлет сам сознает это и — что глубоко важно отметить — мучится и *не понимает* (это-то главное!) своего безволия, он не знает, *что́* сковывает его волю. <...>

Траурная скорбь Гамлета есть отражение, отблеск потусторонней, замогильной скорби — скорби нездешней, скорби иного мира, которой заразил его Призрак, не только не способствуя, таким образом, но препятствуя свершению мести. Это глубоко важно. Гамлет не «пессимист» вовсе в обычном смысле этого слова. Его скорбь не отсюда — опутывает и сковывает его неземная грусть. Здесь надо придать окончательное завершение роли Тени, как она рисуется из ее последнего явления. Связь Гамлета с отцом не долг, не любовь, не уважение («Гиперион», «человек во всем значении слова» и пр.). Это все земные чувства, умственные отражения связи. Это все на поверхности. Связь их на такой глубине, что голова кружится: связь эта в пьесе не мотивирована (почему Гамлет обязан исполнить завет Тени?), она просто обойдена молчанием — отец — сын, связь семейная, кровная, родительская, связь рождения и, следовательно, всей жизни, связь мистическая. Гамлет не призван мстить (долг), не хочет мстить (чувство мести, любовь, уважение), он не вынужден мстить (рок) — он *рожден* исполнить что-то. Но здесь возможна одна соблазнительная ошибка, к которой могут повести недомолвки. Тень *не* единственная причина, не *перво*причина всех событий в пьесе, не последний двигатель ее механизма. Гамлет находится все время во власти чужой силы, чужой воли. Здесь возможна ошибка: во власти Тени — отсюда



загробный характер трагедии, одноцентренность всей пьесы. Но это не так: во-первых, если бы это было так, если бы его рукой водила Тень, он убил бы сейчас по явлении Духа, а тут Тень все толкает его — *что же* сдерживает? Ведь мы говорили, что *одно и то же* и сдерживает и толкает; во-вторых, Гамлет не только отмщает, но и убивает Полония, Лаэрта, Гильденстерна, Розенкранца и губит себя, а здесь Тень ни при чем, т. е., другими словами, Тень не господствует над всей фабулой, не охватывает ее *всю*, фабула пьесы шире ее роли, она сама подчинена фабуле, которая охватывает и ее, — так, Гамлет, передавая трон Фортинбрасу, тем губит победу отца. Сама Тень подчинена тому же в трагедии, чему подчинено все и во власти чего находится Гамлет, — *так надо трагедии.* Если бы это было верно, «Гамлет» был бы частный случай трагедии рока (рок — отец) — и весь смысл пьесы был бы иной. Но это не так. Сама Тень, ее явление, ее роль имеют определенное и все же хоть и значительное, но ограниченное, узкое место в трагедии и подчинены ее фабуле. Это есть иногда (в определенных случаях и через Гамлета, который *помнит* о Тени, связан с ней) передаточный механизм трагедии, отсюда роль Тени в «отражениях» на ход событий через Гамлета. Но не ее воля, *не воля Тени* господствует здесь; она сама подчинена, как и все здесь, иной воле, воле трагедии. Гамлет уговаривает мать: «Покайтесь в содеянном и берегитесь впредь». Но один вопрос королевы: «Что же теперь мне делать?» — показывает, что она еще вся здесь, грядущее неотвратимо и неизбежно, королева не исправится, позор есть и несмываем — в этом смысл трагедии: неотвратимость, неисправимость, неискупимость — она погибнет. Слова его, отвергающие его прежние кинжалы, все пропитаны насквозь, насыщены предчувствием неотвратимой неизбежности гибели: королева все откроет и, как в басне (опять!), сама неотразимо погибнет.

Гамлет полон смутных предчувствий, *исправиться нельзя,* гибельное, катастрофическое нарастает, оно неотвратимо, королева погибнет: *будет хуже.* Королева говорит, когда Гамлет видит Призрак: «С ним припадок». *Вот в чем* его безумие: в его безумии, в его душе отпечатлелась линия гибели королевы. Он ее не уговаривает вернуться на путь добра — в этом смысл всякой трагедии, — возврата нет. Вообще вся фабула трагедии, все ее события отмечены (намечены) линиями в душевном состоянии Гамлета — есть полное и *странное* соответствие его души и фабулы, событий и чувств, так что в зависимости от событий, которые эти чувства впоследствии возбудили, самые чувства получают иной отблеск — они светятся отблеском трагического пламени.

В его душе можно найти линию каждого события, точно они нарастают через его душу, линию предчувствия, не всегда сознанного, но и линию совершения (его душа есть источник мистичес-



кого в пьесе): так, его скорбь есть душевная линия его собственной смерти, печать гибели; его ирония, в которой есть кое-что побольше, чем простая насмешка, есть тоже нечто убийственное, роковое, трагическое, линия гибели — убийства окружающих, которым он глубоко и трагически враждебен (Гильденстерн, Розенкранц, Полоний), это не простое издевательство над ними, в *нем есть что-то опасное,* что губит всех, сталкивающихся с ним; его любовь — душевная линия гибели Офелии; обличительные слова и, главное, *отказ от них* (см. выше) — линия гибели матери; враждебность к королю — линия его гибели. В зависимости от линии (активности или пассивности) стоит и самое событие. Здесь, собственно, и намечаются эти линии. Но дело в том, что есть линии не прямо, не непосредственно приводящие к событию, а косвенно. Таковы отношения его к Офелии. Мы говорили уже о его любви до явления Духа. Там все ясно: он клялся ей, что он ее, пока «эта [машина] принадлежит ему». Как только «эта [машина]» вышла из-под его власти, он с ней безмолвно прощается. Все время он ее любит, но об этом в пьесе почти ни слова — лучший пример невыразимости его ощущений. Для Гамлета, отмеченного траурной скорбью не отсюда, нет женской любви. Любовь вся в мире, он вне мира; а в его душе нет ей места. Недаром Полоний и Лаэрт боялись этой любви (линия ее гибельности). Гамлет сам предчувствует гибельное, *убийственное* влияние своей любви: она убьет Офелию. <...>

Офелия — это *молитвенное* начало в пьесе, в трагедии — ее преодоление, ее завершение: и это особенно важно, что к ней с такими словами обращается Гамлет. Он чувствует всегда свою греховность перед Офелией. Это вообще чрезвычайно важное обстоятельство, глубочайшее по значению: он сам относится к себе почти с отвращением, граничащим подчас с гадливостью. Он не только отрешен от людей и к ним *так* относится — он отрешен от самого себя и к себе относится *так же*. Он говорит: «Себя вполне узнаешь только из сравнения с другими», — когда Озрик хвалит Лаэрта. Отношения к Офелии вообще очень туманны: любовь их есть весьма существенная сторона пьесы, а между тем нет ни одной сцены в ней любовной или вообще между ними обоими, где бы они сошлись сами, — в высшей степени характерно для трагедии. Офелии говорит он злые слова о целомудрии и красоте. <...>

В сцене представления Гамлет говорит Офелии колкости. В цинизме этого разговора есть что-то маскирующее, что прикрывает, завешивает. Но ведь и завеса и маска в высшей степени характерны и важны. Здесь (Гамлет ждет представления, смотрит на сцену) слышится что-то надрывное, что-то унизительно-отрадное и злое, когда позор души, грех сорвал все внешние приличия и стеснения, когда обнаженность души уже не цинична (это необходимо отметить — цинизм — пошлость, а у Гамлета в этих словах

глубокая боль и надрыв души). Любовь как косвенное утверждение жизни (начала жизни), рождения, браков, мира, всего, что отвергает трагедия, — ей нет места в душе Гамлета. Удивительно, что вся сцена на кладбище происходит над могилой Офелии. Это вообще глубоко связано со всей фабулой, но об этом дальше. Он спрашивает, чья это могила, но не узнает. После он видит похороны Офелии: «То есть как: Офелия?!» Гамлета раздражает риторика печали Лаэрта, он спрыгивает в могилу. ***И в могиле Офелии они схватываются***, завязывается борьба. Это символическая сцена: подобно тому как пантомима в представлении показывает будущее содержание драмы, так эта сцена предвещает будущую роковую борьбу Лаэрта и Гамлета, их роковой поединок. Кроме того, эта борьба в *могиле* Офелии символизирует ту ***потустороннюю, загробную*** сторону их борьбы, которую имеет их видимый поединок, — как удар вслепую, в занавеску, символизирует *темноту* и неясность, независимость от воли, ***слепость*** действий, направляемых оттуда. Гамлет стоит во время рокового их поединка ***уже в могиле*** и *оттуда*, уже будучи ***там***, поражает короля, делает все, но об этом особо.

Гамлет

За причину спора
Я с ним согласен драться до конца
И не уймусь, пока мигают веки.

Королева

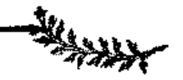
Какого спора, сын мой?

Гамлет

Я любил
Офелию, и сорок тысяч братьев
И вся любовь их — не чета моей.

Король и королева говорят: «Он вне себя... Не обращайте на него вниманья».

Это не риторическая фраза — «сорок тысяч...» — в стиле Лаэрта, которого Гамлет раньше пародирует; это совсем иное — он ее любил совсем ***не той, иной***, неземной, особенной любовью, так что в ***нашем смысле***, здешнем, он мог сказать: я не любил тебя, и все же он и другое сказал: «я любил тебя» — и еще: «как любовь сорока тысяч братьев не сравнится с моей», — он ее любил совсем не так, не просто сильнее брата, а *иначе*. Ведь он убил ее: трагической любовью убил. Здесь намечается линия убийства Лаэрта: с Лаэртом он схватывается сразу, их разнимают.



Л а э р т

Чтоб тебя, нечистый!
(*Борется с ним.*)

Г а м л е т

Учись молиться! Горла не дави.
Я не горяч, но я предупреждаю:
Отчаянное что-то есть во мне.
Ты, право, пожалеешь. Руки с горла!

Здесь все: хотя он не пылок, не враждебен Лаэрту, ***в нем есть что-то опасное,*** что губит всех, кто с ним сталкивается, чего Лаэрту надо бояться. Хотя Гамлет и любил его.

Г а м л е т

Лаэрт, откуда эта неприязнь?
Мне кажется, когда-то мы дружили,
А впрочем, что же, на свете нет чудес:
Как волка ни корми, он смотрит в лес.

Он знает уже, что «на свете нет чудес», не в этом дело, любил ли он его: в нем есть что-то опасное, чего тот должен бояться. Чтобы закончить обзор событий до катастрофы, нам остается еще сказать об убийстве Гильденстерна и Розенкранца. Король после подслушанного разговора его с Офелией убеждается, что Полоний напал на ложный след и что Гамлет безумен не от любви, и решается послать его в Англию (раньше он сам просил его не ездить в Виттенберг) потребовать дань. <...>

И только *после представления и убийства Полония* король объявляет об этом решении Гамлету и сам замышляет просить о казни Гамлета в Англии — это акт IV, сцена 3, а в сцене 4 акта III, т. е. *до этого* — в сцене с матерью, Гамлет уже знает (немотивированно) то, что это не ошибка, а что и по замыслу короля раньше он должен говорить с матерью, а потом, в случае неудачи, уехать, видно из слов Полония, сейчас после первого решения короля (акт III, сц. 4), который предполагает раньше попытку королевы выведать и только в случае ее неудачи — отправку в Англию. К о р о л ь: «Быть по сему». И вот Гамлет знает заранее.

Скрепляют грамоты. Два школьных друга
Уже давно запродали мой труп
И, торжествуя, потирают руки.
Ну что ж, еще посмотрим, чья возьмет.
Забавно будет, если сам подрывник
Взлетит на воздух. Я под их подкоп —



Чтоб с места не сойти мне! — вроюсь ниже
И их взорву. Ну и переполох,
Когда подвох наткнется на подвох!

Два замысла, два подкопа сойдутся — он это знает, хотя у короля *еще* нет замысла вести его в пасть измены, да у него самого нет еще никакого замысла. Он в рассказе Горацио упоминает только о томительной тревоге в пути, которая открыла ему все, и там же, *мгновенно*, необдуманно (он это подчеркивает) он совершает все — но и об этом ниже. Вся история с поездкой в Англию, которая рисует эту бездейственную борьбу Гамлета с королем — король хочет приказами, письмом убить Гамлета, — вне сцены, за кулисами, и *так* убивает Гамлет товарищей своих. <...>

Гамлет еще не знает себя, он мучится крестной мукой безволия: опять остается один, опять сосредоточивается на себе, на своем бездействии — ведь все это время, всю трагедию он не действует, — почему? Это самое загадочное трагедии, ее центр...

Гамлет сам не понимает, почему он не действует, когда у него есть *и повод, и желание, и силы, и средства* сделать, а он повторяет: *надо это сделать*. Что же удерживает его, почему он только «ест и спит», а не свершает? Вдохновленный божественным честолюбием, принц идет на смерть, на великие дела, а у Гамлета все есть, и все же он не действует. Почему? Этого он сам еще не знает, и это главная его мука. Раньше ему нужны были основания потверже, чтобы действовать; теперь он знает все — и все же не действует. Загадочность и необъяснимость его бездействия, непонятного ему самому, подчеркнуты в этой муке безволия удивительно ясно, и с этим надо считаться. Он принял решение: «мысль пусть будет кровавой», и все же продолжает путешествие. <...>

Далее следует рассказ о вскрытии пакетов и о приказе, данном Гамлетом убить их [*Розенкранца и Гильденстерна. — Ред.*], причем он говорит, как он действовал:

Опутанный сетями,
И роли я себе не подыскал, —
Уж мысль играла. Новый текст составив...

и т. д.

О печати он говорит так: «Ах, мне и в этом небо помогло!» Гамлет смотрит на это, как и на убийство Полония, — это было неизбежно, они ввязались между сильнейших бойцов, вступили в зачарованный круг трагедии.

Гамлет

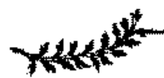
Сами добивались.
Меня не мучит совесть. Их конец —
Награда за пронырство. Подчиненный
Не суйся между старшими в момент,
Когда они друг с другом сводят счеты.

Гамлет смотрит на это, как на предопределенное событие, — есть божество, управляющее судьбами; обдуманный план не удается, а безрассудство спасает — это он узнал только теперь, почувствовав тайные законы событий, — вот где надо искать ответ на вопрос о плане героя и плане пьесы. Гибель двух придворных — и вся история с поездкой в Англию, которая здесь дана лишь в отзвуках, — глубоко значительна; она меняет Гамлета и короля, она последний толчок, непосредственно вызвавший катастрофу, но об этом ниже. Еще: гибель их не есть сторонний эпизод в пьесе, развязывающий только историю с поездкой и незначительный сам по себе, — она глубоко значительна и нужна для *всеобщей гибели* в трагедии — об этом свидетельствует то, что в последней сцене послы из Англии сообщают об их казни, в заключительный момент трагедии! После возвращения из Англии и, главное, этой истории отношения Гамлета к королю меняются коренным образом. Собственно, все эти события, которые мы рассмотрели, были вызваны самым ходом действия трагедии во время бездействия Гамлета. Так что это действование не меняет основного характера его роли — безволия, наоборот, подчеркивает его. Все это было совершенно побочно — ведь Гамлет не хотел вовсе, не поставил себе целью убить Гильденстерна, Полония и т. д. В главном — в отношении к королю — он бездействовал, и эти поступки только подчеркивают это: идя в Англию, он упрекает себя за неделание и пр. Гамлет изнывал в скорбной муке безволия — не понимая сам себя и пр. Об этом говорено выше. Теперь все это коренным образом меняется. Хотя и раньше, до отъезда в Англию, Гамлет говорил: все будут жить, кроме одного, и пр., после убийства Полония, которое случайно только не стало убийством короля, он говорит о червях, о том, что король может прогуляться по кишкам нищего, и пр. На просьбу Розенкранца: «Милорд, вы должны сказать нам, где тело, и пойти с нами к королю».

Гамлет. Тело во владении короля, но король не во владении телом. Да и какую роль играет тут король?

Гильденстерн. А что же, принц?

Гамлет. Не более, чем ноль.



Но его угнетала крестная мука безволия, которого он не понимал, у него был план, было решение, было твердое намерение, — и он все же не свершал. Теперь совсем иное. Он еще, правда, все выискивает земные основания свершения, но до чего ясно, что не они решат все дело, а решит его совсем иное.

Гамлет

Вот и посуди,
Как я взбешен. Ему, как видишь, мало,
Убив отца и опозорив мать,
Быть мне преградой на пути к престолу
Меж мною и народом. Он решил
И жизнь мою отнять! Не тут-то было!
Я сам сотру его с лица земли.

И все же, несмотря на все это, Гамлет вовсе не принимает и после этого определенного решения, ничего сам не предпринимает, не идет к свершению, а все совершается иначе.

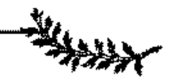
Горацио

Скоро он узнает,
Что в Англии случилось.

Гамлет

А пока
Остаток дней в моем распоряженье.
Хоть человеческая жизнь и вся
Не долее, чем сосчитать до разу.

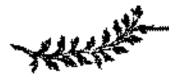
Теперь безволия нет, теперь есть твердая уверенность, знание, что он воспользуется промежутком, образовавшимся вследствие истории с пиратами и его возвращения в Данию. Дело в том, что всем ходом событий трагедии образовался особый промежуток времени, *роковой, фатальный «остаток дней», в который и свершается все, как предвидел Гамлет*. Он чувствует, что он стоит уже на грани *свершения воли трагедии* (а не отмщения только, ибо он *не только* отмщает, а именно *свершает* все — все равно что сказать «раз»). Он уже не мучается мукой безволия. В его душе уже иная скорбь. Что же вызвало эту перемену? Мы не знаем. Знаем только, что ее *не* вызвало: не вызвал ее определенный план, взятое решение, обдуманное намерение — все свершается иначе, и сейчас, по свершении всего, приходят послы из Англии известить о казни, т. е. «остаток дней» замыкается, и, следовательно, если бы не случилось все так, как оно произошло, Гамлет не убил бы короля — ибо он вовсе не шел убивать его, а, напротив, шел навстречу желаниям



его; этот же разговор и приход послов, т. е. весь остаток дней, — происходит в течение одной сцены. Озрик предлагает Гамлету поединок с Лаэртом, задуманный королем, просто состязание на рапирах. Гамлет предчувствует все. У него срывается: «А если я отвечу: нет?» — последнее колебание — удивительная черта. Но он соглашается. *Видимо*, это просто дворцовая забава, и, соглашаясь на нее, Гамлет не только не имел в виду во время нее привести в исполнение свое намерение (на это указывает не только отсутствие всяких намерений с его стороны — он об этом ничего не говорит, — но и анализ последней сцены, ниже, которая показывает, *как* Гамлет совершил все — после того, как Лаэрт открыл ему все, после смерти королевы, уже будучи сам убит и убив Лаэрта, т. е. непредвиденно, необдуманно; *да он ведь не только убил короля — смысл* сцены в катастрофе в ее целом, но об этом ниже), но не мог опасаться даже ничего. Все же он предчувствует все. Перед поединком он даже мирится с Лаэртом (не только по просьбе короля, он сам жалеет, что обидел его, — его слова об этом Горацио). <...>

Гамлет страдает тяжелой болезнью; в убийстве Полония, в схватке с Лаэртом он отрешен от самого себя, он сделал это (все вообще), *не быв самим собой; это сделал не Гамлет;* его странная рассеянность, которая отдает его во власть какой-то силы, его безумие, его «затменье»...

Гамлет предчувствует, что надвигается страшное, он знает, что заклад он выиграет — он упражнялся беспрестанно (по количеству ударов впоследствии это именно так), но у него невыразимо тяжело на сердце. Это скорбь — предчувственное переживание своей смерти, но это ничего, он презирает предчувствия не потому, что не верит им, — *у него пророческая душа, и он все предчувствует заранее* — и это самое глубокое и важное. До явления Тени он чувствует, что есть что-то недоброе, во время разоблачения он говорит «о, дух прозренья», предчувствует гибель Офелии, Гильденстерна и Розенкранца — «тюрьма», Лаэрта — «есть кое-что опасное», королевы — «сама погуби себя...», узнает тайну придворных, подосланных королем, подслушивание Полония, тайну пакетов, отъезд в Англию, — *все решительно* — в этом смысл взаимоотношения его роли и фабулы пьесы. Теперь он предчувствует катастрофу в поединке — роковую минуту трагедии, «остатка дней». Как эта минута, это чувство минуты определено здесь: теперь — так не после; не после — так теперь; а не теперь — так, наверное, после. Все совершается в свою минуту. Без воли провидения не погибнет и воробей. Быть готовым — вот все. *Вот все*. Этого нельзя комментировать: *это все*. *Таково состояние Гамлета теперь, таково его чувство* роковой минуты, катастрофического «остатка дней». Он ощущает под влиянием неотразимых предчувствий, такой скорбной тяжестью залегших в его сердце, в своей душе высшую *готовность*.



Быть готовым — вот все. Гамлет *готов.* Не *решился,* а *готов,* не *решимость,* а *готовность.* Вот отчего нет больше непонимания себя, упреков, осуждения, несмотря на то что он не идет исполнить свое намерение, — что особенно важно еще и еще раз отметить и подчеркнуть.

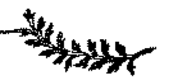
Гамлет предчувствует в томящей скорби, что *минута пришла, срок исполнился, час пробил* (вот отчего нет безволия больше!), роковой, трагический «остаток дней», отведенный самой трагедией (всем ходом действия, всем фатальным сцеплением крупных и мелких случайных событий образованный «промежуток времени») *для совершения всего,* замыкается.

Он готов: пусть будет — *Let be!*

VII

Если мы сравним Гамлета, его положение и роль в пьесе с магнитной стрелкой, находящейся в поле действия магнитных сил, в водовороте — невидимыми нитями, протянутыми через трагедию и направляющими ее, — то остальных действующих лиц в пьесе надо сравнить с железными, ненамагниченными стрелками, попавшими в то же поле: направляющее влияние магнитных сил (лежащих за *сценой)* сказывается непосредственно в Гамлете, но через него их действие передается и «ненамагниченным» остальным лицам; как магнитная стрелка магнетизирует железные, так Гамлет заражает всех трагическим. В этом смысле его роль центральная в пьесе — трагедии остальных лиц показаны как бы вполоборота, в намеках, в штрихах, с той только стороны, которой они обращены к Гамлету; сами же по себе они протекают в стороне от главного русла пьесы. И нас они все могут интересовать только с этой стороны (той, которой они обращены к Гамлету), на которой отражается действие магнитных сил трагедии, которая озаряется отблесками трагического пламени. Из этого уже ясно, что не «характеристика» их нужна нам, а только уяснение их места и значения в трагедии, поскольку это необходимо для того, чтобы наметить ход действия трагедии и выявить ее смысл в целом, отражение и преломление в них магнитных лучей.

Прежде всего, переходя к другим действующим лицам, необходимо отметить резкую грань, отделяющую Гамлета от них, — это совсем иные люди, два мира в трагедии: Гамлет и остальные, ночь и день в драме. Гамлет подлинно *трагический герой,* герой трагедии, носитель ее начала, и поэтому пьеса есть именно трагедия о Гамлете, принце Датском. У остальных действующих лиц есть драматические коллизии (не у всех), борьба с внешними и внутренними препятствиями, одним словом, все те моменты переживаний, которые характерны для драмы и могли бы каждое из этих лиц сде-



лать героем самостоятельной, отдельной драмы; это суть лица *драматические* в пьесе по смыслу роли и по качеству переживаний. Но нам интересны не сами по себе отдельные драмы этих лиц, как бы выделенные из трагедии, а только падающий на них отсвет, отблеск трагического пламени, который делает их из возможных *героев* отдельных, выделенных драм — *трагическими жертвами* трагедии о Гамлете.

Прежде всего по силе и яркости трагического отблеска невольно нужно остановиться на Офелии. Образ Офелии глубоко необходим трагедии, без него она не полна, не имеет своего смысла. Этот достигший последних глубин поэзии и запечатленный их неземным пламенем образ как бы господствует над всей трагедией, над ее «музыкой», составляя постоянный, слышимый все время ее «*подголосок*», аккомпанемент тихо, на много нот ниже основной мелодии, звучащей под (над) ней. Трагедия Офелии та же, что и трагедия Гамлета, но в ином воплощении, в ином проявлении, в иной проекции, в ином отражении — или, лучше сказать, в иной лирике, в иной музыке. Вот эта лирика ее трагедии (лирикой трагедии мы называем глубоко лирическое по существу переживание героем своей трагедии, т. е. то, как Офелия сама переживает свою трагедию) составляет под легким покровом высшей поэзии самое глубинное место трагедии. Офелия связана с фабулой пьесы двояко (и тем самым двумя истоками входит в главное русло пьесы, но есть у нее и особое русло своей трагедии, которое, видимо, не соединяется с общим, но внутренне глубоко ему родственно, кровно с ним связано): через то же мистическое начало своей жизни, рождение связью кровной, семенной, убитым отцом, начало отцовства, и через Гамлета — мистической связью любви (мы имеем в виду здесь наметить «магнетические» связи, а не формальные, внешние).

Первое — это и есть основная тема всей трагедии — общая ее *трагическая* почва: Гамлет, Офелия, Лаэрт, Фортинбрас — все это трагические дети умерших отцов; тема этих образов одна; почва их — трагическая, общая; но тема разработана в четырех образах, из которых глубоко важен каждый, но наиболее интересен после Гамлета один. Второе — через любовь Гамлета связывает ее со всей семейной трагедией его, с королевой-матерью, и, таким образом, связывает этих двух женщин в пьесе — мать и невесту Гамлета, не ставшую женой и матерью. И грех королевы, грех матери, отозвался в ней, в невесте, — прекращением брака, отказом от рождений, материнства. И оба эти — внутренне связаны между собой в своем интимном переплетении. Офелия обрисована очень смутно, неуловимо; это один из самых неисчерпаемо-глубоких и сокровенно-очаровательных по силе чистой поэзии образов. Но все же обе эти связи можно свести к одной: в драму Офелии, любящей трагического Гамлета, вплетается через Гамлета (ибо обе нити идут через

него — убитый отец и любовь!) «магнетическая» нить, которая бросает на всю ее драму особый отблеск, связывает ее всю и притягивает к гибели. И брат и отец глубоко чувствуют гибельность любви Гамлета, волнуемые смутным ощущением ее трагической основы («Гамлет — раб рождения» etc. — см. гл. II). Офелия сама говорит на вопрос отца: «Не знаю я, что думать мне...» Офелия знает один ответ на требования отца порвать с Гамлетом: «Я повинуюсь». Момент глубоко важный (ср. с Гамлетом — поездка в Виттенберг, Англию), указывающий в проекции на житейско-семейные отношения, ее податливость, покорность (*готовность*) «магнитным» нитям, мистическую сущность ее глубоко пассивной женской души. Гамлета, пришедшего прощаться, — она все еще не знает, что думать, не понимает, — она испугалась: «Боже правый! В каком я перепуге». И на вопрос отца: «От страсти обезумел?» — Офелия: «Не скажу, но опасаюсь». Вот, хоть она и не знает, что *думать* о нем, она *почувствовала* все — она *ужаснулась,* она *боится*. Ее рассказ об этой сцене должен быть положен в основание всего Гамлета. <...>

Нигде так слово не бессильно, даже в Гамлете, как в сценах безумия Офелии — это глубины поэзии, ее последние глубины, не освещаемые ни одним лучом; свет этого безумия — необычный и странный — неразложим. Все впечатление совершенно непередаваемо. Ее безумный бред переплетает Гамлета и отца.

<...> Что-то молитвенное было в ее скорби и безумии; что-то искупительное, жертвенное в смерти. Этот глубочайший образ отрекшейся от браков, рождений девственной Офелии, весь сотканный из скорби молитвенного безумия, из просветленного ритма слез, интимнейшей печальной нежности души, невестной, женской, девической, не только глубоко важен для «музыки трагедии» — он глубоко вплетен в самый ход действия. Недаром Лаэрт указывает на «действенное» влияние ее безумия:

> Будь ты в уме и добивайся мщенья,
> Ты б не могла так тронуть.

И недаром он говорит, как только видит ее:

> Свидетель бог, я полностью воздам
> За твой угасший разум...

И еще поводы к мщению:

Лаэрт

> Итак, забыть про смерть отца и ужас,
> Нависший над сестрою? А меж тем —
> Хоть дела не воротишь похвалами



Она легко затмила б этот век.
Нет, месть моя придет!

И над ее гробом проклинает он Гамлета:

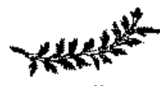
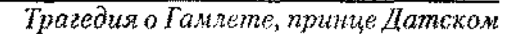
Трижды тридцать казней
Свались втройне на голову того,
От чьих злодейств твой острый ум затмился!..

И здесь, на кладбище, перед гробом Офелии происходит вся сцена, точно образ мертвой Офелии носится над ней все время, — в *ее могиле* завязывается борьба Гамлета и Лаэрта, символизирующая их роковой поединок, который решил все, когда Гамлет, *уже стоя в могиле* (и Лаэрт *тоже)*, будучи убит, — делает свое дело. Если вообще сцена на кладбище — первая сцена пятого акта — показывает кладбищенскую основу, *«замогильную»* сторону катастрофы, — вторая сцена того же акта (в обеих сценах происходит одно и то же — поединок Лаэрта и Гамлета, о смысле первой сцены — дальше, но смысл их первого поединка тот, что он происходит *в могиле* — во время рокового поединка они тоже оба стоят в могиле) связана с образом умершей Офелии, который возносится и над катастрофой, озаряя и ее иным светом. Трагедия Офелии, точно лирический аккомпанемент, который возвышается над целой пьесой, полный страшной муки невыразимости, глубочайших и темных, таинственных и сокровенных мелодий, который непонятным и чудесным образом выявляет и заключает в себе, — самое волнующее, самое намекающее и трогательно-большое, самое глубокое и темное, но самое преодоленно-просветленно-трагическое, самое мистическое в целой пьесе. Так трагедия переходит в молитву. Ее образ, сотканный из молитвенного безумия, ритмической слезности (т. е. самой сущности слез) и удивительных теней полужеланной, полукатастрофической смерти, овеянной зеркальной печалью плачущей воды, и ивы, и венков, и мертвых цветов, точно меняет тон всей скорби трагедии, заставляет ее звучать по-иному, преодолевает и просветляет ее; точно жертвенным, и искупительным, и молитвенным — придает религиозное освещение трагедии.

Но о религии трагедии — дальше.

VIII

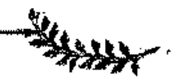
Для выяснения общего хода действия трагедии, необходимого для рассмотрения катастрофы, остается еще сказать несколько слов об остальных действующих лицах: короле, королеве, Лаэрте, Полонии, Фортинбрасе, Горацио и др. Образ королевы, матери Гамлета, непосредственно примыкает к образу Офелии. Она связана с

завязкой трагедии, но и ее образ — женственно-расплывчатый, так что до конца пьесы остается совершенно невыясненным, знала ли она о преступлении ее мужа или нет. Ее пугает скорбь Гамлета, она хотела бы помирить его с королем, с ней он делится своими планами, — так что она *пассивно*, недейственно сопутствует ему во всем в пьесе. И вместе с ним она неизбежно, не зная ни о чем, идет к гибели. Она не посвящена в замыслы Клавдия — и в замысел убить Гамлета — и падает сама жертвой этого. Когда Полоний будто сыскал причину расстройства принца, она знает, что одна причина: смерть мужа и поспешный брак, в котором и она чувствует что-то преступное, и все же она еще обманывается и хочет увидеть счастье сына с Офелией, осыпать цветами их брачное ложе. В ее грехе есть какая-то наивность, которая ее и губит, — король предупреждает ее не пить, она настаивает и выпивает: в сцене представления, как и в сцене катастрофы, эта «наивность» греха ясна. «Что с его величеством?» — спрашивает она у короля, смущенного «мышеловкой». Есть поэтому что-то страшное в ее гибели — она гибнет сама, ее никто не губит. Ее все же глубоко пугает безумие Гамлета, она чувствует его гибельность — во время разговора с ним она, видя «налившееся» в нем убийство, вскрикивает, что и губит Полония. И после слов-кинжалов Гамлета эта слабая и безвольная женщина приходит в ужас от того, что она так просто делала, не зная даже, что это — грех. <...>

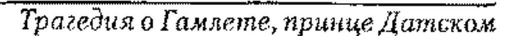
Она любит короля — это искренность греха, непосредственность, первоприродность его. В сцене, когда Лаэрт бросается с толпою черни на дворец, она не успокаивает его. «Но не король тому виной», — говорит она о смерти Полония. Горе она не предчувствует и придя объявить о смерти Офелии: «Несчастье за несчастьем...», она не только не замешана в убийстве Гамлета, она боится за него — во время схватки на кладбище она говорит Лаэрту: «Не трогайте его». <...>

И это она просит Гамлета помириться перед поединком с Лаэртом. Есть в ее образе, бездейственном, пассивном, что-то ужасное — эта слабость природы, греховность самого естества (рождающего, матери, дающего жизнь), его естественность и глубокая первоприродность. Ее греху нет объяснения — Гамлет прав, — это не любовь, не расчет, какой-то черный демон, играя в жмурки, толкнул ее, — это сам грех, ни для чего, сам по себе, в своей природной слабости и невинности. И есть поэтому что-то ужасное в ее неизбежной гибели. Ее влекут нити к гибели — неудержимо, неотразимо, на всем ее образе греховной невинности лежит отблеск страшного огня, который пугает ее и на ее душу налагает тяжкое бремя трагедии. Таков ее образ: на ее судьбе яснее всего общий закон трагедии — ее пантомимы, который господствует над всем действием и неизбежно ведет к катастрофе, в которой весь смысл



трагедии: во время трагедии она не действует, она впутана в завязку трагедии (убийство), которая господствует над всей пьесой, и неизбежно подводится в развязке под завершающий, губительный меч катастрофы, занесенный над всей трагедией. И есть что-то странное в ее гибели — странен самый образ ее смерти, она гибнет, и как будто сама, случайно, и в то же время неизбежно, предопределенно еще с завязки трагедии (слова Гамлета о ее гибели): *так все действующие лица пьесы, точно слепые лошади, ведут, сами того не зная, вертят роковое колесо трагедии, подпадая в конце концов под него и погибая.*

Король тоже изнемогает под тяжким бременем: он тоже связан с завязкой пьесы, братоубийца, и это делает его главным лицом развязки, катастрофы. Собственно, бездейственная борьба Гамлета с ним, в результате которой оба противника поражены насмерть, и составляет все содержание трагедии, главное русло этой фабулы. Это те два сильнейших бойца, о которых говорит Гамлет и между которыми попадают и гибнут все остальные. Король в трагедии не преступник, его преступление совершено до трагедии. Он хочет теперь жить в мире с Гамлетом. Пьеса начинается с того, что он хочет уладить — и это, видимо, удается ему — и внешние отношения, расстроенные со смертью брата, и личные. Но в результате гибнет он и троном завладевает Фортинбрас. Но о политической интриге ниже. Он просит Гамлета отбросить скорбь — он чувствует в ней что-то недоброе, не обычную скорбь сына по отцу, а нечто гибельное и ужасное. И все время тревога мрачная овладевает его душой. И хотя Гамлет ничего не предпринимает против него, но все же он все старается предупредить гибель, которую ощущает из его дел и слов, и идет навстречу ей, влекомый магнитными нитями. В начале пьесы он думает, что еще все может пойти хорошо: согласие принца остаться при дворе смеется радостью в его душе, как радует его и желание принца устроить представление, развеселиться. Через *Полония, Гильденстерна и Розенкранца* он пытается выведать причину скорби Гамлета и сбить ее на другой путь, бороться с ней, развеселить Гамлета — так что те, сами того не зная, попадают в круг борьбы, сами служат орудием короля, как и Лаэрт, и вместе с ним гибнут. Есть много сходного у этих трех лиц и в роли их всех в пьесе (ср. отношение Гамлета к другому придворному, *Озрику,* акт V, сц. 2, с отношением к *Полонию* — «облако-верблюд», акт III, сц. 2). Только роль Полония и *после смерти* (ср. отец Гамлета) входит в фабулу — через Офелию, Лаэрта. О смерти Гильденстерна и Розенкранца (кстати, то, что делают они вдвоем, не мог бы сделать никто один: удивительный художественный прием — два придворных на одно лицо и роль их такая же) извещают в завершительный момент трагедии, что глубоко важно. <...>

Лаэрт, который согласился быть орудием короля, занимает странное место в трагедии. Его роль, видимо, та же, что и Гамлета, оттеняет полную противоположность их и всю *безвольность* Гамлета: он тоже мститель за убитого отца, гибнущий и отмщающий вместе. Но он составляет полную противоположность Гамлету, и в этом смысл его роли — в контрасте их обоих, в нем то, чего нет в Гамлете. Он юноша, живущий во Франции и пользующийся молодостью, как все: он весь здесь, он пользуется счастливым мгновением, как советует ему король. Его пугает любовь Гамлета к Офелии, и он предчувствует что-то недоброе. Из разговора Полония и Рейнальдо (акт II, сц. 1) мы узнаем, *как* живет Лаэрт, это сцена контраста Гамлету: все это к нему неприложимо, все это по контрасту рисует его. Игра, кутеж, разврат — обычные, по Полонию, недостатки пылкости и легкомыслия, свойственных молодости, это «брызги свободы, вспышки, взрывы пылкого характера, бурливость необузданной крови» — все то, что не может быть связано даже в воображении с Гамлетом: попойки, кутежи, игра, посещение «зазорных домов разврата» — все то, что хоть и осуждается, но делается всеми, и право на что признается за молодостью. После убийства отца он совершенно меняется: взрыв мести заливает душу, бешенство отмщения, которое сперва направляется против короля, — его месть кипит и бурлит в нем.<...> Но и его волю, как и безволие Гамлета, трагедия употребляет по-своему. Расчет короля соединяется с пылкостью Лаэрта — он весь жаждет мести, он готов быть орудием короля: «Увижу в церкви — глотку перерву».

На кладбище, только увидя Гамлета, он бросается на него — их разнимают. В Гамлете есть что-то опасное, чего благоразумие Лаэрта должно было бояться: *он сам* подает отравленную шпагу Гамлету, которой тот убьет его; и он вовлечен в гибельный круг, связан магнитными нитями и влечется к смерти. Необходимо отметить, что они вовсе не враги сами по себе, но по необходимости. Гамлет говорит о схватке на кладбище. <...> И перед поединком он обращается к нему с такой речью, на которую Лаэрт лицемерно отвечает. Еще на кладбище Гамлет (приведено выше) спрашивает у него, почему он так относится к нему — ведь он любил его, но *не в этом дело:* оба исполняют свои роли, назначенные им, и только по совершению всего оба примиряются, точно они не врагами были все время, но исполняли роли врагов.

Лаэрт по контрасту с Гамлетом дополняет образ Фортинбраса, который связывает также нитью общей политической интриги короля и Лаэрта. Эта общая политическая интрига, которой открывается и заключается пьеса и которая составляет крайние точки, полюсы ее фабулы, и проходит через всю драму, в общих чертах такова: как и над семейной частью фабулы, здесь господствует «пантомима» — событие, совершившееся до поднятия занавеса,



которое определило собой все: из рассказа Горацио мы узнаем о поединке Гамлета и Фортинбраса (отцов), победителем из которого вышел Гамлет. Теперь, со смертью обоих, и в Дании и в Норвегии царствуют братья их. Эта политическая интрига, проходящая вне самой трагедии и охватывающая ее как бы рамкой, придает особый смысл всей фабуле, обеим ее частям, и недаром катастрофа заканчивается переходом датского престола к Фортинбрасу, но об этом дальше. Сейчас надо выяснить только ее в общих чертах, поскольку она связана с образами короля, Лаэрта и Фортинбраса. Так что здесь определены две крайние точки интриги — ее начало и ее конец. Через все течение трагедии тянется ее нить, проходя как бы извне, протекая в стороне от главного русла действия и все же будучи связана с ним все время: в роковые минуты трагедии эта связь обнаруживается ясно. Роковое положение дел в Дании, гниль ее, военные приготовления составляют фон трагедии. Победа Гамлета не надежна, и недаром Горацио и солдаты связывают появление Духа с прологом несчастий для родины. Король говорит о том же:

Королевич Фортинбрас,
Не чтя нас ни во что и полагая,
Что после смерти братниной у нас
Развал в стране и всё в разъединенье,
Возмнил такое о своей звезде,
Что надоел нам, требуя возврата
Потерянных отцовых областей,
Которые достал себе по праву
Наш славный брат.

Совпадение слов «развал в стране и все в разъединенье» с гамлетовскими «порвалась связь времен» неслучайное. Король улаживает это мирным образом, путем переговоров, — послы просят дядю его остановить все это, который и соглашается, но взамен этого просит пропустить через Данию племянника с войском, идущего на Польшу. Король соглашается, считая таким образом все улаженным. Но этот пропуск (какая черта бездейственности господствует и в политической части фабулы; здесь все — рассказы, разговоры с послами, и Фортинбрас дважды только проходит с войском) оказывается гибельным для Дании: все время как бы происходит бездейственная борьба между Гамлетом и Фортинбрасом, поединок *отцов продолжается в сыновьях, которые ни разу не встречаются в* пьесе, и Фортинбрас, проходя назад из Польши, попадает в ту самую минуту, когда расшатавшееся и «вышедшее из пазов» королевство почти гибнет, и он, бескровный победитель, имеющий права на трон, получает его. Недаром он сравнивает трупы с трупами на поле битвы: это все не им убитые, не им побежденные против-

ники, вот почему он оказывает Гамлету воинские почести — он убитый противник.

И по фабуле окончательный смысл пьесы не в убийстве короля, а в восстановлении Фортинбраса, к чему ведет вся драма. Эта интрига происходит все время за сценой, о ней узнаем из рассказов Горацио и послов, и только два раза проходит Фортинбрас — первый, когда Гамлету бросается в глаза контраст их, — туда, и в минуту катастрофы — обратно. Она расширяет рамки фабулы: расшатанное, вышедшее из пазов королевство, в котором что-то гнило, гибнет, и пропуск Фортинбраса, как бы уладивший все политические недоразумения, имеет, получает роковое значение. Но эта интрига имеет глубокий смысл, она необходимая часть фабулы трагедии — она прощупывается за всем. Король все стремится уладить отношения с Норвегией и дает согласие на пропуск Фортинбраса; Лаэрта толпа провозглашает королем — точно все, действительно, расшатано в королевстве, а семейная трагедия переходит в государственную, охватывается народной, и в «комнатную», интимную пьесу вводятся международные переговоры, посольства, народные восстания, мятежи, ожидаемые войны, многотысячные войска. Смысл этой части фабулы, так непосредственно связанной с завязкой и развязкой трагедии и проходящей через всю ее, будет выяснен дальше. Теперь же интересен только образ Фортинбраса, поскольку он оттеняет опять по контрасту Гамлета. Гамлет тоже связан с политической интригой: король боится его наказать, так как он любим народом; он говорит, правда вскользь, что король стал между его надеждами и избранием; и, главное, его связь непонятная — он дает голос Фортинбрасу, предрекая его избрание, отдает ему Данию, а своим рождением непонятно связан с роковым поединком, лежащим в начале всей интриги. <...>

Фортинбрас тоже мститель за убитого отца — не знающий муки безволия — боговдохновенный честолюбец. Гамлет, чувствуя всю особенность его, отличие от себя, восхищаясь им и не понимая себя (приведено выше), уже предрекает его избрание: такие нужны королевству, земле, энергичные, честолюбивые, без трагедии. Полная противоположность Гамлету, его победитель, не знающий разлада с «this machine», он обрисован двумя-тремя штрихами и только с этой стороны. Но и его воля, как и Лаэрта, как и безволие Гамлета, подчинена трагедии, ее законам.

Особняком стоит Горацио. Он стоит вне трагедии, не действователь, а ее созерцатель и рассказчик. Его образ имеет больше значения для стиля трагедии — ее рассказа, чем для ее действия. Действенная роль его не очень значительная (соединение Гамлета с Тенью отмечено выше), но «стилистическая» — чрезвычайно значительная. Он символизирует зрителя, смотрящего в молчании всю трагедию, ее рассказ, ее видимый смысл. <...> О его роли после



катастрофы — дальше. Ее рассказчик, он испытывает от этого зрелища такое впечатление, что хочет покончить свою жизнь и остается жить только для Гамлета, только по его просьбе. Это глубоко важная черта стиля трагедии.

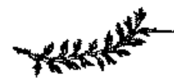
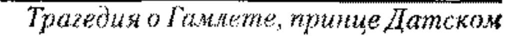
Дальше идут лица эпизодические: придворные, священники, офицеры, солдаты, послы, могильщики, актеры, матросы, вестники, свита и т. д. Останавливаться на этих лицах не приходится: их роли всякий раз, когда это нужно было для оттенения, попутно отмечались (Гамлет и солдаты, актеры, могильщики — как трудно ему говорить с могильщиками и легко с актерами, солдатами — те молятся за него). Роль эпизодических лиц в пьесе ясна: не принимая участия в ходе действия, они нужны в его отдельных местах; их бегло очерченные образы (могильщики, актеры, придворные, солдаты и т. д.) глубоко значительны и для стиля трагедии.

Здесь мы в самых общих чертах наметили образы остальных действующих лиц — лишь постольку, поскольку это необходимо для выяснения хода действия и его зависимости (связи, подчинения или господства) от действующих лиц. Теперь остается в самых кратких словах остановиться на общем обзоре фабулы пьесы, хода действия в его целом, который неизбежно ведет к катастрофе, завершая всю пьесу, и на подробном выяснении самой катастрофы, что и составит предмет следующей главы.

IX

Все время, в течение всей пьесы, ощущается, как в обычный ход событий вплетается потусторонняя мистическая нить, которая неуловимо сказывается повсюду и выявляет за обычной, причинной связью, часто разлезающейся на нити и оставляющей темные провалы, *иную*, роковую и фатальную связь событий, определяющую ход трагедии. Несмотря на всю видимую расплывчатость очертаний, туманность и неуловимость, трагедия в сущности своей в высшей степени одноцентренна, мономномична, выдержана вся до последней черты. В ней все время господствует *один* какой-то закон трагического тяготения, который неотразимо с самого начала, с самого первого слова влечет к гибели. Вся она — во всем течении своем, в каждой сцене, в каждом слове — идет к гибели. Катастрофическое, роковое, гибельное все нарастает, все близится, так что катастрофа не является чем-то, со стороны развязывающим эту *бесконечную* (т. е. не имеющую конца в себе) трагедию, а внутренним результатом, неотвратимой неизбежностью внутреннего ее строения. *Все время идет к этой минуте*, и в ней весь ее смысл, вся цель. И вот минута настала, час пришел, срок исполнился.

Прежде чем перейти, однако, к самой этой минуте, надо остановиться в двух словах на *общем очертании фабулы* трагедии, по-



скольку она выяснилась из предыдущего рассмотрения, для того чтобы показать, как катастрофа неизбежно намечена в действии трагедии, дана в самой ее завязке, прорастает в каждой ее сцене. Собственно, все действие трагедии заключено в завязке, вынесенной за начало пьесы, и в развязке; все остальное есть слова, бездействие. Из одного того, что *все* действие заключено в катастрофе, что она — не последний только аккорд, заключительный результат действия, видно, что вся она дана в завязке трагедии. Строение фабулы нашей пьесы в высшей степени странное и необычное: она разветвляется по двум руслам, из которых одно охватывает другое, — политическая и семейная интрига. Завязка того и другого отнесена по времени до начала трагедии: два события господствуют над ней, определяя собой уже весь ход событий, как пантомима определяет содержание пьесы. Это роковой поединок Гамлета и Фортинбраса и братоубийственное преступление Клавдия. Это крайние точки, полюсы обеих интриг, лежащие вне самой пьесы, *до* нее, которые, как события, совершенные до начала ее, входят в пантомиму трагедии, в закон ее действия и, как пантомима, предопределяют роли в ней.

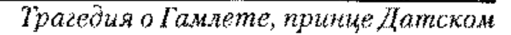
Другие крайние точки, полюсы интриг в катастрофе: это невероятная по насыщенности действием сцена, здесь разражается гроза, собиравшаяся все время, здесь через пустыни бездейственной трагедии проносится вихрь действия, здесь оно собрано все в одной сцене, в одной минуте трагедии. Вся трагедия, которая протекает между этими крайними точками, между полюсами действия, бездейственна; она заполнена в части политической интриги переговорами, посольствами, рассказами о прошлом и чисто «пантомимическими» — бессловными — *проходами* по сцене Фортинбраса. И все же все время чувствуется в этой части, наиболее бездейственной, роковое значение роли норвежского принца; его «проходы» по сцене освещены таким светом, что все время чувствуется, как все в ней идет к этой минуте, решающей все. Политическая интрига проходит вне главного русла действия, охватывает его извне и, точно развертывающаяся нить семейной интриги, поворачивает колесо политической. Значение этой политической интриги глубоко важное, это не просто фон, обстановка трагедии. Она, совершенно неразработанная, намеченная общими, схематическими, упрощенными линиями, «пантомимическими» чертами, вся предопределенная «пантомимой» поединка, немотивированная, раздвигает рамки фабулы и, будучи придана пьесе извне, выносит фабулу из-под власти действующих лиц, из-под подчинения характерам, причинам, случайностям и, охватывая семейную историю кольцом, возносит над ней, над целой фабулой, над всей пьесой ***пантомиму трагедии,*** утверждая господство над ней немотивированного, единственного закона: ***так надо трагедии.*** Так что *фор-*



мально, внешне — целью всей *фабулы* пьесы, ее *задачей* было не убийство короля и др., а восстановление, победа Фортинбраса, недейственная, необъясненная, произвольно внесенная в фабулу пьесы, ибо это есть ее конечный, крайний, «целевой» пункт, к которому она все идет. Ход действия семейной интриги протекает параллельно все время, сливаясь и совпадая с политической в последней точке. Здесь тоже — *все действие* сосредоточено *исключительно* в завязке, отнесенной ко времени до начала трагедии, и в катастрофе, уже показывающей, что вся она дана в завязке, существует уже в ней, так как между ними, между этими двумя крайними точками, действия нет, ничто новое не возникает. Так что и здесь вынесенная за трагедию, за ее начало пантомима господствует над всем действием. Чем же заполнена вся трагедия, т. е. все между этими крайними точками?

Все время, в каждой сцене, в каждом слове, в каждом движении своем — трагедия идет неуклонно к катастрофе, к одной минуте. Над ней точно таинственными силами трагического тяготения вознеслась завязка и заставляет возникать в ней отблески гибели, влечет ее к гибели. Вся пьеса заполнена *бездействием,* насыщенным мистическим ритмом внутреннего движения трагедии к катастрофе. Здесь неудавшиеся планы, случайности, разговоры, томления бессилия, муки слепоты — и все, все к одному, к одной минуте, которая разрешает все, которая возникает не из планов действующих лиц, не из действия их, а подчиняет их себе, господствует над ними. Завязанный до начала трагедии узел все затягивается и затягивается, и разрешается в нужную минуту. Ход действия пьесы или, вернее, бездействия таков в общих чертах: с самого начала ощущается что-то уныло-зловещее, еще есть надежды, что все пойдет хорошо, но мрачные предчувствия оправдываются, спасения нет. Это чувствует Гамлет, этого боятся все смутно и слепо, но все же есть еще надежды, что все уладится, все пойдет хорошо; здесь еще колебания ритма гибели (вся трагедия исполнена этого внутреннего, мистического ритма гибели — не в нем ли и смысл трагического?) — сцена на сцене, перелом в ходе действия, поворотный пункт, кульминационная точка бездействия, после которой вся пьеса неудержимо идет к гибели. Эта сцена, по фабуле открывающая замыслы, тайны, срывающая маски с противников, выявляет самую символику сцены, смысл ролей, господство пантомимы. Сперва перед зрителями проходят пантомимы пьесы — ее схема, ее скелет, ее фабулы, ее извлеченное действие. — потом уже сама пьеса, где актеры исполняют только *роли,* предопределенные пантомимой (клятвы королевы и слова короля). Эта самая центральная сцена драмы.

Неотразимость пантомимы трагедии, неуклонно ведущей ее к одному, ощущается ясно. После этого (как, впрочем, и события до



этого, но в скрытой, невыявленной форме) все события фабулы — убийство Полония, смерть Офелии, поездка в Англию — только толчки, внешние удары, биения этого ритма гибели, а чувствования, переживания героев, на которых мы останавливались выше, вся лирика трагедии — только ощущения и отражения этого ритма, который и их подчиняет себе. Перед самой минутой ритм замедляется, понижается, наступает тишина, которая насыщена таким предчувствием гибели, что делает совершенно понятным весь мистический ужас, с которым все встречают дворцовую «потеху» — поединок, чувствуя, что минута пришла. Пятый акт делится на две сцены, одинаковые почти по действующим лицам и по пантомиме их: первая на кладбище — все за гробом Офелии, смотрят борьбу Гамлета и Лаэрта *в ее могиле,* вторая — катастрофа во дворце. Здесь точно в двух проекциях одно и то же, *один акт в двух сценах,* точно показана потусторонняя, замогильная сторона катастрофы, *кладбищенская, мертвая* сторона этого акта. «Пантомимически» борьба принца и Лаэрта *в могиле* предсказывает их поединок и не только оттеняет его замогильную сторону, *посмертную,* но и указывает на действительный *посмертный* характер их борьбы — об этом дальше. Веяние смерти и посмертного остается от этой сцены и ощущается во время катастрофы, которая есть не что иное, как всеобщая смерть.

Так что замедление ритма гибели — есть тишина смерти, повеявшая на край жизни. Такова кладбищенская основа катастрофы. Если все время действие происходило на краю, на грани жизни, то теперь оно продвинулось к самой меже смерти и, что самое ужасное и мистическое в пьесе, *перешло за эту межу смерти.* Если все время мистическая нить потустороннего неуловимо вплеталась в ход событий, обнажаясь в Гамлете и отражаясь в ужасе и предчувствиях остальных, то здесь эта потусторонняя, закулисная сила начинает явно действовать. Вот почему нет нигде такой потрясающей сцены, как эта: мистическое, всегда скрытое, всегда смутно ощущаемое, всегда тайное — здесь выявляется, обнажается и проявляется в *посмертном действии.* Эта потусторонняя сила, ощущавшаяся все время за ходом действия пьесы, здесь ясно начинает проявляться. Здесь судьба трагедии — а divinity — уже «образует концы» — shapes our ends.

После убийства Полония Гамлет говорит: будет хуже. Теперь оно пришло: срок исполнился, час пробил, минута пришла, и свет этой минуты, зажегшийся от обнажившегося мистического пламени трагедии, невыносим для человеческих глаз. Эта сцена даже по стилю представляет резкую противоположность всей пьесе: в ней почти нет слов, до того она действенна, переполнена действием, она сжата вся — по ней проносится буквально вихрь действия, слова только отрывистые, короткие, как удары рапир, вся она толь-



ко в ремарках, поясняющих действие. Едва ли есть сцена, в которой веяние смерти было бы так ощутительно, мистический ужас которой был бы так силен. Гамлет не осматривал рапир. Состязание начинается. Первый удар наносит Гамлет. Король предлагает ему отравленный кубок. Гамлет — это глубоко важно — сражается с увлечением, он весь захвачен поединком, видит в нем не одно состязание: он отказывается, хочет раньше кончить. Гамлет наносит второй удар.

Король. Сын наш побеждает.

Как он и предчувствовал, заклад он выиграл. Королева пьет за его успех.

Король. Не пей вина, Гертруда!
Королева. Я пить хочу. Прошу, позвольте мне.

Она пьет не ей назначенный отравленный кубок.

Король (в *сторону*). В бокале яд. Ей больше нет спасенья!

Лаэрт говорит королю: «А ну теперь ударю я».

Король. Едва ль.
Лаэрт (в *сторону*). Как совести все это не противно.

Что же заставляет его против совести играть навязанную ему роль, совершив которую он обратился к Гамлету со словами любви и прощения? И Гамлет его любит, но *«не в этом дело»* — они сыграют свои роли, назначенные им пантомимой трагедии, убьют друг друга. Лаэрт ранит Гамлета. Затем в схватке они меняются рапирами, и Гамлет ранит Лаэрта. Вот *все* заключено в ремарке, происходит без слов. Рапира отравлена, и оба (в руке Гамлета теперь та же отравленная рапира) ранены смертельно.

Королева падает — ремарка сменяет ремарку.

Гамлет. Что с королевой?
Король. Обморок простой.
При виде крови.
Королева. Нет, неправда, Гамлет.
Питье, питье! Отравлена! Питье! (*Умирает.*)

Уже отравленная, уже умирающая, уже со смертью в крови, уже будучи не здесь, уже свесившись за грань, уже *оттуда* открывает она, что питье отравлено. Темная волна подымается — и в миг за-



хлестнула Гамлета (здесь важно подчеркнуть ход катастрофы — только после нечаянной смерти королевы подымается эта волна).

Гамлет

Средь нас измена! — Затворите дверь!
Кто ее виновник? Найти его!

Лаэрт еще раньше почувствовал все.

Озрик

Откуда кровь, Лаэрт?

Лаэрт

Кулик попался.
Я ловко сети, Озрик, расставлял
И угодил в них за свое коварство.

И теперь, уже тоже оттуда, уже будучи убит (S'm Kill'd), открывает все.

Лаэрт

Они в твоих руках.
Ты умерщвлен. Спасти тебя нет средства.
Всей жизни у тебя на полчаса.
Улики пред тобой. Рапира эта
Отравлена и с голым острием.
Я гибну сам за подлость и не встану.
Нет королевы. Больше не могу..
Всему король, король всему виновник!

Едва ли можно было вообразить, что в обстановке реальной трагедии может быть с такой потрясающей силой показано потустороннее вмешательство. Невозможно представить себе положения, более реального и вместе более мистического в одно и то же время: здесь действие явно переступает межу, отделяющую смерть от жизни, свешивается на грань, *это есть сама смерть* — последняя черта, отделяющая жизнь от загробного, на этой черте происходит действие. Здесь взят момент невероятный: все эти люди — королева, Лаэрт — уже *не здесь*, они уже смертельно ранены, отравлены, в них нет жизни и на полчаса, они действуют здесь в удлиненную, растянутую, но именно в самую минуту смерти, умирания. Одно приближение к смерти создает отрешенность от мира и переносит душу за грань, а здесь взято состояние *самой смерти*, умирания: в минуту смерти, уже убитые, они делают свое посмертное дело. Гамлет особенно: пока у него еще нет намерения сейчас убить короля. Он *уже убит, в нем нет жизни и на полчаса* (удар



нанесен раньше), смерть уже началась, он уже в смерти, в его руке очутился изменнический клинок, отравленный и острый. Лаэрта Гамлет ранил уже в смерти, уже будучи ранен сам. Последние полчаса жизни — это уже мертвецы, во власти смерти, делают свое *посмертное* дело, свое загробное, ужасное дело.

Гамлет

Как, и рапира с ядом? Так ступай,
Отравленная сталь, по назначенью!
(*Закалывает короля.*)

Пусть яд, отрава сделает *свою работу.* И отравленный кубок заставляет он его выпить. Все обращается против него — король умирает. Действие закончено. Лаэрт сыграл свою роль — он больше не враг Гамлету.

Лаэрт

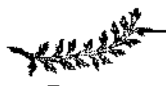
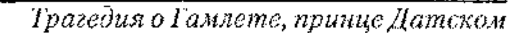
Ну, честный Гамлет, а теперь давай
Прощу тебе я кровь свою с отцовой,
Ты ж мне — свою!
(*Умирает.*)

Гамлет следует за ним; теперь он уже там, здесь он уже все сделал и знает все. Он уже умер. «Все кончено», — говорит он.<...>

Гамлет

Гораций, я кончаюсь. Сила яда
Глушит меня. Уже меня в живых
Из Англии известья не застанут.
Предсказываю: выбор их падет
На Фортинбраса. За него мой голос.
Скажи ему, как все произошло
И кончилось. *Дальнейшее — молчанье.*
(*Умирает.*)

Горацио остается жить по просьбе Гамлета — если он муж, пусть отдаст кубок, нужно мужество, чтобы жить в этом гадком мире и не отворить себе врата блаженства одним ударом. Гамлет оттуда дает свой *посмертный,* умирающий голос возвращающемуся в это время (*в эту минуту*) Фортинбрасу, предрекая его избрание. Горацио он завещает рассказать все, всю трагедию; ему рассказать мешает смерть — он рассказал бы, но уносит в могилу тайну этого иного рассказа: *«Дальнейшее — молчанье». (Умирает.)* Гамлет умер. Его трагедия кончилась. Завершается она молитвенно.

Горацио

Разбилось сердце редкостное. — Спи.
В полете хором ангелов качаем.

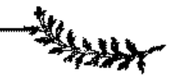
Трагедия Гамлета кончилась. В *эту минуту* приходят послы из Англии уведомить о смерти двух придворных и несущий победу Фортинбрас. <...>

Вот вся, в общей схеме, фабула трагедии, ее рассказ, то, что завещал Гамлет передать, — *остальное молчание.* Фортинбрас с грустью встречает свое счастье: «Не в добрый час мне выпадает счастье». И недаром он оказывает Гамлету воинские почести — он точно побежденный воин, и это — точно поле битвы.

Победные фанфары Фортинбраса переходят в похоронный марш: это музыка смерти, мелодия умирания, песня могилы завершает трагедию. Трагедия завершается смертью, «всеобщим умиранием», это поистине *«пир смерти».* В этом смысл трагедии. Умерли все — король, королева, Гамлет. Полоний, Лаэрт, Офелия, Гильденстерн, Розенкранц; Горацио остался жить из мужества — это подвиг. Так трагедия вплотную вся пододвинулась к грани смерти, перешла за ее межу; вся ушла в смерть. И только здесь, наверху, по сю сторону межи протянута еще чуть-чуть нить фабулы — воинские почести, пальба, рассказы, похоронный марш, — а вся трагедия перешла на межу, потонула в смерти, переступила роковую грань, последнюю черту. Вот почему *наверху* остались только рассказ о трагедии, воспоминание о ней, похоронные почести и марш — все связанное со смертью, все то, что *здесь* говорит о смерти, ибо сама трагедия вся ушла в смерть и молчание.

X

Мы закончили обзор «Гамлета». И эта трагедия осталась для нас загадкой в конце обзора еще больше, чем в начале его. Не разгадать эту загадку — была цель этих строк, не раскрыть тайну Гамлета, а принять тайну как тайну, ощутить, почувствовать ее. И если загадочность и непостижимость произведения только усилились в этой интерпретации его, — то это не прежняя, начальная его загадочность и непонятность, проистекавшие от внешней темноты трагедии и стоявшие помехой на пути к художественному ее восприятию, — а новое, глубокое, глубинное ощущение тайны, создавшееся в результате восприятия этой пьесы. Задача критика только и сводится вся без остатка к тому, чтобы дать известное, свое, определенное направление восприятию трагедии, сделать его именно в этом направлении возможным, а к чему придет читатель трагедии в результате движения его художественного переживания по этому направлению — это вопрос, выходящий из области ограничен-



ного, строго художественного восприятия пьесы. Здесь «чистое» восприятие исчерпывает себя, здесь искусство кончается и начинается... Что? Этот вопрос и стоит сейчас перед нами: *что* начинается сейчас за нашим «восприятием» трагедии, к чему привело это его «направление». Не вдаваясь глубоко в существо дела (мы намеренно ограничим тему этого этюда художественной стороной трагедии), все же постараемся узнать в самых общих чертах только, до *чего* дошли мы, *что* начинается за этим, если это не искусство, то *что* это?

Прежде всего, трагедия удивительна по основному тону своему, по главному строю своему — взаимоотношению фабулы и действующих лиц. Обзор хода действия и образов действующих лиц с достаточной ясностью указывает, что фабула пьесы при всей особенности своей структуры (политическая интрига, две части фабулы: «пантомима» — катастрофа до начала действия, полная бездейственность, катастрофа) не может быть выведена из характеров героев; нет здесь и предопределенной, *предсказанной*, действующей *вопреки* характерам (влекущей добрых и чистых к ужасным преступлениям), ужасной связи лиц и фабулы, которую называют роком, фатумом. Обе эти трагедии — рока и характера — внутренне родственны по идее, их объединяет то, что в обоих случаях фабула подчинена действующим лицам, в первом случае — слепо они делают то, что предопределено роком, во втором — отдаются влечениям своих «характеров», данных тоже заранее, так что трагедия характера есть как бы видоизмененная трагедия рока. «Гамлет», как показывает все предыдущее, не есть ни трагедия рока, ни трагедия характера. Что же? Как определить ее? Необычная и не похожая ни на какую другую, она не являет нам действенное столкновение воль, борьбу с препятствиями — внутренними или внешними. Ее справедливо назвать «трагедией трагедий» не только потому, что каждая иная исходит из такой именно трагедии, но и потому, что она к ней приходит: «Гамлет» начинается там, где кончается обычная трагедия. Это основа и вершина, альфа и омега. Она вся построена на изначальной скорби самого существования, печали бытия. В этом основной смысл трагического. По всеобщему толкованию, трагическое заключается в роковом столкновении человеческой воли с препятствиями — извне или изнутри. Но ведь здесь дается только обстановка, условия, необходимо сопровождающие трагическое. Драматическая борьба указывает лишь на то, что трагическое достигает такого напряжения, что необходимо выливается в действие. Но при этом говорится лишь об обусловленности, но не о самом трагическом.

Что же выявляет трагический герой в процессе драматического столкновения? Ведь не самое столкновение, а то, что лежит в основе его, основопричину трагического состояния героя. Он вы-



являет нечто более глубокое, чем случайное и преходящее, что лежит в основе всякого драматического столкновения. Он выявляет общее и вечное, так как на трагедию мы смотрим снизу вверх: она — над нами, она — фокус, в котором собралось изначальное, вечное, непреходящее нашей жизни. Во всякой трагедии за бешеным водоворотом человеческих страстей, бессилия, любви и ненависти, за картинами страстных устремлений и непостиганий мы слышим далекие отголоски мистической симфонии, говорящей о древнем, близком и родимом. Мы оторваны от круга, как когда-то оторвалась земля. Скорбь — в этой вечной отъединенности, в самом «я», в том, что я — не ты, не все вокруг меня, что все — и человек, и камень, и планеты — одиноки в великом безмолвии вечной ночи. И как мы ни назовем непосредственно, ближайшим образом причину трагического состояния: роком или характером героя, мы придем все равно к истоку этого состояния: к бесконечной, вечной отъединенности «я», к тому, что каждый из нас бесконечно одинок.

На этой изначальной скорби бытия построен «Гамлет». Вся трагедия точно происходит на грани, на пороге двух миров, в ней точно осуществляется через *трагедию* Гамлета связь обоих миров (Гамлет через Гамлета, Фортинбрас через Фортинбраса, тождество имен глубоко символично), восстанавливается прерванное единство, преодолевается отъединенность — так трагедия переходит в молитву, восходит к молитве. Ибо там, где молитва (слияние), там трагического нет, там кончается трагедия. Смысл трагедии именно в этой воссоединенности: точно ее *второй смысл*, о котором говорит умерший Гамлет, смысл здешней тайны, тайны жизни в трагическом свете.

А вы, немые зрители финала,
О, если б только время я имел, —
Но смерть — тупой конвойный и не терпит
Отлынивания, — я б вам рассказал —
Но пусть и так. Все кончено, Гораций,
Ты жив.
. . . .
Скажи ему, как все произошло
И кончилось. Дальнейшее — молчанье.

Точно это «дальнейшее — молчанье» сливается с загробной тайной, о которой говорит отец Гамлета:

Мне не дано
Касаться тайн моей тюрьмы. Иначе б
От слов легчайших повести моей
Зашлась душа твоя и кровь застыла,



Глаза, как звезды, вышли из орбит.
И кудри отделились друг от друга,
Поднявши дыбом каждый волосок,
Как иглы на взбешенном дикобразе.
Но вечность — звук не для земных ушей.

Это одно: тайна загробная, с которой пьеса начинается, и тайна здешняя, смысл трагедии, которой она кончается; первая — неизреченная, непостижимая, «не для земных ушей», вторая — «дальнейшее — молчанье» — сливаются, т. е. смысл трагедии потусторонний, мистический, «не для земных ушей».

Вот почему вся трагедия построена на смерти и молчании. Эта самая *мистическая трагедия,* где нить потустороннего вплетается в здешнее, где время образовало провал в вечности, или *трагическая мистерия,* произведение единственное в мире. Здесь в общих словах указаны черты этого трагического, положенные в основу Гамлета: отъединенность и двумирность, но не сказано прямо о нем ничего. Что же такое за трагедия Гамлета? Порядок рассмотрения пьесы, в некоторых местах особенно, почти сбивается на пересказ фабулы. Помимо стремления охватить своим толкованием всю трагедию, даже ее мельчайшие части, это объясняется самой мыслью, положенной в основу этого этюда, взглядом на самую трагедию; в ней прежде всего необходимо выявить господство фабулы трагедии, хода действия, самой «пантомимы» трагедии, ее легче пересказать, чем объяснить, нельзя отвлечься в ее рассмотрении от фабулы, нельзя абстрагировать образы действующих лиц. Мы уже останавливались на этой стороне пьесы — на господстве в ней «пантомимы», на единственном ее немотивированном, последнем законе — причине — *так надо трагедии.* В чем же смысл этой «пантомимы», этого *«так надо трагедии»?*

Подробное рассмотрение и оценка этого *второго смысла* трагедии (ибо этот закон и есть второй смысл трагедии «дальнейшее — молчанье», первый в фабуле — рассказ Горацио) выходит за пределы художественного истолкования пьесы, это тема особая. Здесь же надо установить только, к чему мы пришли, какой категории эта тема принадлежит. Смысл трагедии — в ее известной философии, или лучше: *религиозности трагедии,* не в смысле определенного исповедания, но в смысле известного восприятия мира и жизни. Трагедия есть определенная религия жизни, религия жизни sub specie mortis*, или, вернее, религия смерти; поэтому вся трагедия уходит в смерть; поэтому ее смысл сливается с загробной тайной. Гамлет завещает Горацио рассказать его трагедию. Что расскажет

* С точки зрения смерти (лат.) — перифраз, sub specie aeternitatis — с точки зрения вечности (лат.). *(Прим. ред.)*

Горацио, мы знаем — фабулу трагедии. Сам Гамлет, стоящий уже в могиле, мог бы рассказать нам, бледным, дрожащим немым зрителям, иное, второй смысл трагедии, но он унесен *туда*, он, как и загробная тайна, молчит. О нем в этюде не сказано *прямо* ни слова, хотя весь он посвящен этому второму смыслу. Повторим здесь: можно, конечно, и прямо говорить об этом втором смысле, но это уже тема особая, требующая особого подхода, тема, так сказать, мистическая, потусторонняя (как и сам смысл), метафизическая, допускающая к себе только отношение религиозное и выходящая за пределы художественного восприятия трагедии. Здесь же нас занимает второй смысл лишь в ограниченных пределах трагедии, в замкнутом кругу ее «слов». В этом цель всего этюда: прощупать этот второй смысл, это остальное, что «есть молчание» в *чтении* трагедии, в ее словах. Мы, закончив обзор, подошли вплотную к чему-то, что мы хотели в настоящей главе определить, к смерти и молчанию, куда ушла трагедия, к ее рассказу (чтению) и второму смыслу.

Здесь искусство кончилось, началась религия. Смысл *«пантомимы» трагедии,* смысл *«так надо трагедии»* определенно религиозный: это известное восприятие человеческой жизни через призму трагедии. Гамлет говорит о божестве, управляющем нашими судьбами, о роковом ритме времени — не теперь, так после; после, так не теперь, — о воле провидения, без особой воли которого не погибнет и воробей. Это все религия трагедии, у которой один обряд — смерть, одна добродетель — готовность, одна молитва — скорбь.

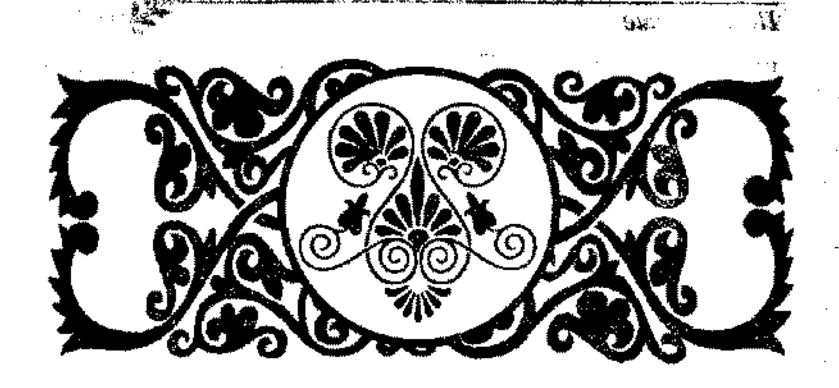
Что это за Бог трагедии, которому молится своей скорбью Гамлет, — это тема особая.

Говорят обычно о «просветленном» ощущении после созерцания или чтения трагедии, наступающем, несмотря на всю ужасность трагического. Дело личного ощущения: в нашем чтении трагедии, предлагаемом в настоящем этюде, приходится говорить не о просветленном, а об омраченном впечатлении: трагедия заражает душу читателя или зрителя своей беспросветной скорбью, и в этом ее смысл восприятия трагического. Вообще не мешало бы задуматься над эстетической формулой «художественное наслаждение»: не является ли это «наслаждение» подчас, особенно при созерцании трагедии, глубоким мучением, омрачением духа, приобщением его к трагическому. Мы все испытываем, созерцая трагедию, то, что король, глядя на пьесу «Убийство Гонзаго»: мы, все рожденные, причастны к трагедии и, созерцая ее, видим на сцене воспроизведенной *свою вину,* вину рождения, вину существования, и приобщаемся к скорби трагедии. Трагедия нас, как и Клавдия, уловляет в сети собственной совести, зажигает трагический огонь нашего «я», и ее переживание поэтому делается для нас глубоко мучитель-



ным вместо ожидаемого эстетического «наслаждения». Вот почему мы, как Клавдий, прерываем восприятие трагедии, не выдерживая ее света до конца; вот почему всякая трагедия, как и представление в «Гамлете», обрывается до конца — на молчании и есть поэтому оборванная, неоконченная трагедия.

Трагедию надо закончить, надо восполнить в себе, в своем переживании. Это иное восприятие трагедии ужаснуло бы нас, как *ужасна* именно загробная тайна Духа для земных ушей, и, кто знает, может быть, и наша рука, как и Горацио, потянулась бы к отравленному кубку. То же и с Гамлетом. Трагедия обрывается. Вся она уходит в смерть и молчание (ср. прекращение представления в «Гамлете»), а *здесь*, наверху, остается для *художественной законченности* рассказ трагедии, чуть-чуть развернутая, протянутая еще нить фабулы, которая сворачивает в круг, замыкает трагедию, возвращаясь в ее рассказе к ее началу, к ее новому чтению, ограничивая ее восприятие *художественным* восприятием, чтением и обрывая на смерти и молчании ее сущность. Но художественное восприятие есть *«испугавшееся», прерванное* восприятие, незаконченное; оно неизбежно приводит к иному — к восполнению слов трагедии молчанием. Рассказ о «неестественных» событиях, смертях, гибели выделяет, отграничивает художественное восприятие трагедии, *ее чтение;* замыкает в круг, возвращаясь к началу и повторяя трагедию, ее «слова, слова, слова», ибо весь «рассказ» ее, то, что есть в ее чтении, то, что подлежит художественному ее восприятию, — все это ее «слова, слова, слова». Остальное — молчание.



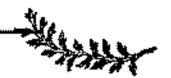
ПОСЛЕСЛОВИЕ

Л. С. Выготский как исследователь проблем психологии искусства

Обращаясь к психологии художественного творчества, ни на один труд не ссылаются столь часто, как на «Психологию искусства» Л. С. Выготского. Высокий «индекс цитирования» — показатель признания. Интерес к факторам порождения и восприятия произведений искусства будет и впредь расти, а с ним и потребность в том знании об этих факторах, которое призвана «добывать» психология. Первый шаг советской науки в этом направлении — книга Выготского. Не только по времени, когда она была написана, но и по методологической ее значимости. Этим объясняется неослабевающее внимание к ней. Книга увидела свет в 1965 году. Но подготовлена была в начале 20-х годов. На ней лежит печать эпохи, отголоски жарких споров вокруг коренных философских, социальных, литературоведческих и психологических вопросов.

Известно, что Выготский исповедовал принцип историзма. Последуем этому принципу и в интерпретации его собственных научных исканий.

Поэзия, театр были первой любовью Выготского. Еще подростком он был потрясен маленькими трагедиями Пуш-



кина, в особенности «Пиром во время чумы». Затем в студенческие годы его захватила великая трагедия — «Гамлет». Не став режиссером, разыгрывал он ее в своем воображении. Испытал огромное влияние ее постановки во МХАТе Крэгом и Станиславским, где Качалов «на одной ноте безысходной скорби» воплотил образ датского принца.

Социальный круг, в который в эти годы вошел Выготский, был далек от революционной практики. Предчувствие великих потрясений преломилось у многих русских интеллектуалов в представления, отражавшие растерянность перед грозным ходом событий, выводивших на исторический простор новые социальные силы. Углубляются мистико-религиозные настроения. Чувство отъединенности личности от мира, от общества как враждебной ей силы, абсурдности и безысходности человеческого существования становится главным мотивом в творчестве ряда русских поэтов, литературных критиков, философов.

Сквозь призму этих умонастроений воспринималось и все прошлое русской и мировой культуры. Кумирами становятся Шопенгауэр и Ницше. В Достоевском видят мистика с галлюцинаторным видением загадочных глубин человеческой души. Так же и «Гамлет», считал Выготский, может быть понят только как «самая мистическая трагедия, где нить потустороннего вплетается в здешнее, где время образовало провал в вечности, или трагическая мистерия... Смысл трагедии — в ее известной философии, или лучше: религиозности трагедии, не в смысле определенного исповедания, но в смысле известного восприятия мира и жизни» (с. 404)*.

За бешеным водоворотом страстей в «Гамлете» вскрывается первопричина трагического состояния героя. Как ни называть первопричину этого состояния — «роком или характером героя, мы придем все равно к истоку этого состояния: к бесконечной, вечной отъединенности «я», к тому, что каждый из нас бесконечно одинок» (с. 403).

Это были мотивы, близкие философии экзистенциализма, притом в ее религиозном варианте. По свидетельству самого Выготского, завершение его этюда о трагедии Шек-

* Здесь и далее при ссылках на настоящее издание указываются только страницы.

спира предполагало соединение литературной темы с религиозной (с. 356). Что касается приемов интерпретации художественного текста, то в годы студенчества он придерживался субъективно-идеалистического направления, которое в противовес традиционной «академической» критике выступало под именем «читательской критики» и свою задачу видело в том, чтобы уловить непосредственное впечатление от произведения искусства. Передать собственное эстетическое переживание в его первозданности — таков девиз этой «критики». Одним из ее ярких представителей являлся Ю. И. Айхенвальд, лекции которого слушал молодой Выготский. Личное «читательское» восприятие «Гамлета» Выготский и запечатлел в своем трактате 1916 года*.

---

* Заметим, что этот ранний период занятий Выготского искусством не вполне точно оценен А. Н. Леонтьевым, полагавшим, будто уже тогда Выготский стоял на позициях объективного и даже близкого материалистическому подходу анализа художественного текста. По мнению Леонтьева, работая над своим юношеским сочинением, Выготский пытался к проблеме психологического воздействия искусства «с самого начала подойти объективно, предложить некоторые методы анализа объективного факта — текста художественного произведения — и вслед за тем идти к его восприятию зрителем» (*Леонтьев А. Н. Вступительная статья // Выготский Л. С.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1982. Т. 1, с. 14). Утверждается, будто в этот ранний период главной для Выготского являлась проблема «психологии читателя» (там же) и что «идеи, которые в 1916 г. при анализе «Гамлета» были высказаны еще «вполголоса», «выступили как заявка на построение материалистической психологии искусства» (там же). В действительности никаких читательских впечатлений, кроме собственных, осмысленных им самим в качестве воспитанного в духе импрессионистской критики автора, Выготский в трактате о «Гамлете» не сообщал. И изложенное им в этом трактате являлось не материалистической психологией «вполголоса», а идеалистической эстетикой, высказанной полным голосом.

В 1916 году исполнялось 300 лет со дня кончины Шекспира, но воюющей и разоренной России было не до юбилеев. И хотя раздавались слабые голоса, что гений английского драматурга (Англия была союзницей России) служит укором смятенному человечеству, что его творения помогут выступить против безумия войн, Выготскому эти социальные мотивы были чужды. Он, вслед за своим учителем Ю. И. Айхенвальдом, исходит из того, что произведения искусства следует постигать в полной отрешенности от чего бы то ни было внешнего по отношению к нему, как «реакцию на вечность». Он не понимал, что этот взгляд, претендуя на непосредственность восприятия, на свободу от любой философской, научной, исторической и иной предвзятости, выражает определенную идейную позицию, рожденную конкретными социально-историческими обстоятельствами — не вечностью, а смятением в той среде, где он жил в предощущении «неслыханных перемен, невиданных мятежей» (Блок). Ведь всего год отделял его трактат от революции 1917 года.



После революции Выготский возвращается в родной Гомель и становится одним из активных строителей новой социалистической культуры. Продолжая заниматься театром (заведуя театральным отделом), читая лекции по истории искусств и печатая рецензии о спектаклях, он в то же время преподает литературу в школе, педтехникуме и на рабфаке, организует психологический кабинет, выступает по проблемам логики и психологии. Из характеристики, выданной ему гомельским союзом работников просвещения в феврале 1924 года, явствует, что он был «постоянным лектором по вопросам материалистической психологии» и «проводником современной марксистской педагогики». Уже это позволяет представить, сколь глубинные изменения произошли в содержании его духовной жизни.

Ощущение скорби и иллюзорности бытия, запечатленное Выготским за год до революции в трактате о «Гамлете», не могло стать эталоном в деле воспитания нового человека средствами искусства. Требовалась иная философия личности, иная эстетика и психология — материалистическая. После социалистической революции она прочно утверждается в русском общественном сознании.

В столичных научных центрах — Петрограде и Москве — шел интенсивный поиск новых подходов к психологии. Этот поиск захватил и работавшего в провинции учителя Выготского. В те годы рушилась субъективная эмпирическая психология, считавшая своим предметом феномены или акты сознания, какими они открываются субъекту в его внутреннем опыте. Будучи беспомощным перед диктуемой практикой задачей причинного анализа психических процессов, управления ими, этот тип науки изжил себя. Взамен него утверждалась психология, требующая изучать реальное поведение, следуя строгим и точным методам естествознания.

В 1923 году вышла книга И. П. Павлова «Двадцатилетний опыт изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных». Она была воспринята как окончательная победа естественнонаучной мысли над отжившей свой век идеалистической психологией, погрязшей в распрях между школами.

Быстро росла популярность Бехтерева, ставшего организатором множества научных институтов и лабораторий, где водружалось знамя рефлексологии.



Взор Выготского обращается от эстетики к естествознанию. Он испытывает потребность, обучая литературе, влиять на внутренний, психический мир ребенка не по интуиции или вдохновению, а исходя из твердо установленных наукой принципов. Он усматривает их в концепции о рефлекторной природе поведения, которая, по убеждению Выготского, заложила фундамент новой объективной психологии. Но по фундаменту еще нельзя судить, что будет на нем построено. Павлов и Бехтерев считали, что объективный метод следует дополнить субъективным, понятие о внешне наблюдаемом поведении — понятием о внутренне наблюдаемом сознании. Выготский видел в этом чистой воды дуализм. Рефлексология, отвоевав для реальной, позитивной науки поведение, оставляла по другую ее сторону сознание, внутренний мир человека, его мысли и переживания. Главная трудность, которую стремился преодолеть Выготский, заключалась в том, чтобы, сохранив материалистическую ориентацию, верность принципу детерминизма и объективному методу, объяснить сознание, не утратив ни одного из его уникальных признаков, как особую, отличную от условнорефлекторной форму поведения человеческого организма. Найти ключ к этому, согласно его исходному замыслу, можно, только обратившись к речевым реакциям. Они позволяют понять сознание «как реакцию организма на свои же собственные реакции...» (1982, т. 1, с. 58).

Это был коронный тезис его петроградского доклада, призывавшего слить рефлексологию и психологию в одну науку. Доклад привлек к личности Выготского внимание молодых психологов, группировавшихся вокруг Корнилова — директора обновленного Московского Института психологии. Выготский был приглашен на работу в этот институт. Одновременно в качестве сотрудника Наркомпроса он под руководством Н. К. Крупской занялся подготовкой программ психологического изучения аномальных детей.

С докладом на эту тему он был командирован в 1925 году А. В. Луначарским на Международный конгресс в Лондон. Вскоре тяжелая вспышка туберкулеза уложила его в постель; вынужденный отход от служебных обязанностей позволил заняться диссертацией. В качестве темы была избрана психология искусства. Это заданное его биографией



счастливое сочетание направлений, представляющих две различные сферы культуры: искусство и науку. Плодом сочетания и явилась рукопись «Психология искусства».

Мысль, что у самого искусства как такового, а не только у причастных к нему живых людей имеется своя психология, была совершенно необычной. Ведь искусство строится из «кристаллов», ценность которых не зависит от психических качеств тех, кто их выращивает и созерцает. Художественный образ нельзя вывести из этих качеств, из процессов в сознании или за его порогом. Он принадлежит сфере культуры. Конечно, будучи созданием или объектом познания конкретных лиц, образ несет печать выпавших на их долю испытаний. Но его природа качественно иная, чем природа психических образов, управляющих реальным поведением этих лиц, в реальной среде, т. е. феноменов, изучаемых психологией.

Объективное бытие искусства, сохраняющего свои плоды в чреде поколений, и вместе с тем зависимость этих плодов от исторической судьбы народа породили представление об особой психологии — не индивидуальной, а народной. В середине XIX века возникло направление, получившее имя «психологии народов», поставившее перед собой задачу найти истоки и творящие силы культуры в «народном духе», в «национальном характере».

Попытки расшифровать эти понятия, наполнить их реальным содержанием не привели к серьезным результатам. Если об индивидуальном сознании и поведении благодаря успешному развитию экспериментальной психологии (с ее лабораторными методами) удалось получить важную информацию, то для познания «народного духа» никаких эмпирических средств не было. В конечном счете все свелось к описанию этого духа в терминах, заимствованных у индивидуальной психологии (представление, апперцепция, чувство и др.). Эти термины возводились в статус сущностей, образующих общенародное сознание. Одной из его проекций считалось искусство.

Такой подход представлял собой форму редукционизма — сведения явлений одного порядка (культуры, искусства) к явлениям другого порядка (психики, сознания). Поскольку же о реалиях искусства говорилось на языке

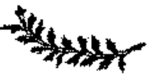


психологии, то это был психологический редукционизм. Для краткости его называют психологизмом.

Для Выготского со времен юности искусство выступало как средство самопознания личности. В размышлениях над искусством он выделял его личностное начало, акцентируя интимно-субъективный характер постижения художественного образа. В образе он видел символ, а «тот, кто хочет разгадать символ, делает это на свой страх» — эти слова Уайльда поставил Выготский эпиграфом к своему трактату о «Гамлете». Следуя за критиком Горнфельдом, он считал тогда, что каждый новый читатель «Гамлета» есть как бы его новый автор (с. 345). Верная мысль о том, что произведение искусства можно понять, лишь пережив его собственной душой, оборачивалась крайне субъективистской трактовкой художественных творений, из которых испарялось все, кроме непосредственных впечатлений читателя.

Испытав в молодости влияние этой трактовки, Выготский избавился от нее в гомельский период, когда разрабатывал научные начала обучения детей литературе. Это требовало серьезных изысканий в различных направлениях: социологии, литературоведении, психологии, физиологии. Во всех этих науках в начале 20-х гг. кипели страсти, шла перестройка, рушились прежние убеждения, зарождались новые. Общим знаменем являлась философия марксизма. К ней был обращен и взор Выготского. Развиваемая в ней идея общественно-экономической обусловленности всех творений человеческого духа требовала конкретизации применительно к искусству. Такую конкретизацию Выготский нашел в трудах Г. В. Плеханова, где развивался тезис о том, что «искусство в ближайшем отношении обусловливается психикой общественного человека» (с. 15).

Работы Плеханова определили основной вектор методологических исканий Выготского в первой половине 20-х гг. Именно они позволили ему воспринять марксизм не в вульгарных интерпретациях, коих в ту пору было предостаточно, а как системный способ объяснения общественных явлений. Способ, которому противопоказаны редукционизм в любых его разновидностях, с одной стороны, и эклектика, игнорирующая внутреннюю связность и диалектическую противоречивость компонентов интегральной



социальной системы, с другой. У Плеханова же Выготский почерпнул основной объяснительный принцип своей «Психологии искусства» — так называемое начало антитезы*. Именно оно позволило ему, обнажив диалектику биологического, психического и эстетического, найти рабочий инструмент проверки своей новой теоретической концепции на материале произведений искусства. Прежде всего — басни, затем — рассказа и, наконец, трагедии.

Произведение искусства изначально, задолго до приобщения Выготского к марксизму, выступало для него как текст, как поэтическое слово. В годы, когда Выготский был поглощен «Гамлетом», слово имело в его эстетическом самосознании единственный смысл. Слово воспринималось как лишенный рациональной структуры символ, исполненный намеков на невыразимое. Именно такими слышались Выготскому слова «обитателя двух миров» — «здешнего и нездешнего» — Гамлета. Поскольку любое истолкование символа в силу его неисчерпаемой многозначности признавалось правомерным, открывался простор для произвола и субъективизма.

В условиях нового социального мира символизм утратил смысл и влияние: люди жаждали реального, рационального знания.

В русском искусствоведении наметился выход «за шаткие пределы субъективизма» (с. 5). Сложилась так называемая формальная школа. Ее отличала установка на точный, родственный методам естественных наук анализ приемов построения литературного текста, конструирования «вещи» искусства. Опыт формалистов повлиял на видение Выготским поэтических текстов, сняв с них налет символистской мистики. «Вещь» искусства выступила в виде самостоятельной системы, художественная ценность которой определяется ее формой, конструкцией, независимой от психических состояний субъекта. Угол зрения, под которым формальная школа рассматривала текст, позволял выделить в содержании произведений устойчивые компоненты (инварианты), остающиеся одними и теми же при различии содержаний. Какая именно конструкция (форма) будет

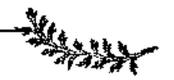
* Сам Г. В. Плеханов употребляет этот термин в мужском роде — «начало антитеза».



создана, по свойствам исходного материала судить невозможно, подобно тому как нельзя по набору музыкальных звуков предсказать способ их сочетания в мелодию. Кроме того, одну и ту же мелодию можно воспроизвести, используя различный звуковой материал, — она и есть прием, форма, структура. Трактовку формы как способа построения и расположения материала Выготский считал чрезвычайно плодотворной и с психологической точки зрения (с. 67).

Форма — особая реальность. Ее следует отличать от материала, и это определяет новую ориентацию психологии в изучении искусства. В прежние времена в поисках психологического аспекта искусства ограничивались реакциями субъекта, вызываемыми содержанием (впечатлениями, переживаниями, мыслями и т. д.). Поскольку форма, как показали работы новой школы в литературоведении, является особым, отличным от материала искусства образованием, организующим этот материал, необходимо превратить ее в специальный предмет психологического, а не только литературоведческого анализа. Для формальной школы такой задачи не существовало. В исканиях же Выготского она выступала в качестве важнейшей. Именно он впервые в истории науки, поставив вопрос о психологии формы, показал, что *ни одна попытка подойти к феномену культуры со структурных позиций не может обойтись без анализа психологических функций этого феномена*. Что же касается приверженцев формальной школы, то и они, подобно мольеровскому герою, не знавшему, что он говорит прозой, пользовались языком психологии, не отдавая себе отчет в том, что их доморощенная психология не что иное, как вариант сенсуализма — учения, сводившего содержание сознания к ощущениям и чувственным восприятиям.

Именно так можно охарактеризовать подвергнутую Выготским критике концепцию одного из тогдашних лидеров формальной школы — В. Б. Шкловского. Отмечая, что наши впечатления от вещи, становясь привычными, приводят к тому, что «вещь проходит мимо нас как бы запакованной», он усмотрел цель искусства в преодолении этого автоматизма восприятия, в «распаковке вещи», чему служит специальный художественный прием — остранение.



Этот прием увеличивает «трудность и долготу восприятия», делает «вещь» необычной, «свежей».

И хотя Выготскому импонировали поиски структурных компонентов искусства, он, будучи вовлеченным в кипевшие тогда в психологии споры, ясно видел просчеты литературоведов с их передовыми взглядами на текст и устаревшими воззрениями на психику. Выготский был убежден, что новая установка искусствоведения на объективный подход к своему предмету требует также и нового подхода к психологическому осмыслению роли искусства в человеческом поведении. Какие функции выполняет искусство в психической жизни индивида, какие изменения производит в его духовной организации? Поиски ответа на этот вопрос неотвратимо — явным или неявным образом — направляют мысль любого исследователя искусства. Первым условием этих поисков является принятие определенного взгляда на саму духовную организацию, на психический строй личности. Искусствоведы формальной школы довольствовались былыми представлениями об этом строе, поскольку им казалось, что точный структурный анализ текста, «вещей» искусства, объективных и однозначных приемов их построения позволяет игнорировать неуловимые процессы сознания. Выготский рассуждал иначе. К тому времени у него уже сложилось новое понимание сознания, в котором он, порвав и с интроспекционизмом, и с рефлексологией, усматривал особый уровень организации деятельности человека — «рефлекс рефлексов».

Формальная школа разрушала субъективизм в искусствоведении, учение о рефлексах — в человековедении. Эта разрушительная работа открывала путь к синтезу, к тому, чтобы отчужденное от человека искусство (обращенное в мир «чистых» форм и конструкций) сомкнуть с отчужденным от искусства человеком (программа поведения которого свелась к организации рефлексов или реакций). Идея синтеза и стала для Выготского компасом в работе над «Психологией искусства».

Эта работа шла в условиях, названных им «кризисом объективизма», пришедшим на смену «кризису субъективизма». Слово «объективизм» в устах людей науки той эпохи означало приверженность естественнонаучным объяс-



нительным принципам. Факты искусства и факты поведения стали рассматриваться с позиций, аналогичных естественнонаучной точке зрения, как доступные объективному анализу наблюдения.

Но, изгнав субъективную психологию в дверь, объективисты, не ведая того, впустили ее в окно. Симптомы этого особенно отчетливо просматривались в психологии, где школы, выступавшие под знаком бескомпромиссного объективизма (рефлексология, бихевиоризм) и гордо заявлявшие, что покончили с субъективной психологией, пребывали под гипнозом созданных в этой психологии концепций сознания, в которых так и не было преодолено представление о человеке как о носителе двух начал — души и тела.

И хотя категории, в которых описывалось тело, были до основания преобразованы в результате мощного развития естествознания, в трактовке сознания по-прежнему доминировал субъективизм. По мысли Выготского, чтобы описать человека во всей полноте его бытия, следует преодолеть ограниченность объективизма не только в искусствознании, но и в рефлексологии. Здесь необходима новая методология объективного анализа целостного человеческого поведения, в том числе и таких его высших форм, как особые эмоциональные состояния, вызываемые творениями искусства.

В первых же строчках «Психологии искусства» автор ставит читателя в известность, что его книга развивает тенденцию, присущую двум областям русской науки — искусствоведческой и психологической: «Эта тенденция к объективизму, к материалистически точному естественнонаучному знанию в обеих областях создала настоящую книгу» (с. 5). Все дальнейшее изложение пронизано единым стремлением: следуя по вектору, заданному этой тенденцией, идти вперед с тем, чтобы «языком объективной психологии говорить об объективных фактах искусства» (с. 6).

Язык, которым пользовалась в ту пору объективная психология и главным словом которого был рефлекс, позволял говорить лишь о теле. Вся интеллектуальная энергия Выготского была направлена на преобразование этого языка, очищавшее его от следов субъективизма, проступавших, как только речь заходила о сознании.



Напомним, что программная статья Выготского «Сознание как проблема психологии поведения» (1982, т. 1, с. 78—98) писалась в том же 1925 году, когда он лихорадочно работал над «Психологией искусства». В статье была предпринята отважная попытка, сохраняя верность общим установкам рефлексологии, изнутри преодолеть ее дуализм, т. е., используя понятие о речевых рефлексах, создать теорию механизмов мышления, общения, сознания — всего того, что Выготский через несколько лет назовет высшими психическими функциями. Но то были интеллектуальные функции. Они служили психологическими орудиями познания среды с целью эффективного приспособления к ней. Переходя же к реакции человеческого организма на искусство, Выготский стремился рассматривать их под совершенно *иным углом зрения.*

Здесь решающее значение приобретал не интеллект, а аффект (эмоция); смысл поведения определялся не приспособлением к внешней среде, а решением каких-то других проблемных ситуаций.

Со времен юности психологическая ткань искусства представлялась Выготскому в виде переживаний, отражающих способ существования личности в мире, ее экзистенцию. Такое понимание отличало его «гамлетовский» период, но и в новых исторических условиях, когда воззрения Выготского претерпели радикальную ломку, оно еще прослеживается в его постоянных размышлениях об отношении искусства к человеку. Как мы имели возможность убе*диться, философская ориентация Выготского* в годы работы над «Гамлетом» резко отличалась от таковой в первые послереволюционные годы — годы великого социального перелома. Однако прошлые воззрения продолжали сказываться на его подходе к художественным текстам, на его стремлении выявить в каждом из них психологическую ткань, без которой, по его убеждению, текст не может стать фактом искусства. Поэтому для Выготского, при всем пиетете к формальной школе, ее новаторским методам анализа текста как конструкции, структуры и т. д., было неприемлемо принятое в этой школе обращение с текстом как «самостью», иррелевантной, чуждой переживаниям личности, ее деяниям, ее отношениям к другим людям. Челове-



ческая, психологическая сторона художественного текста (безразличная для формальной школы) определила те проблемы, которые интересовали Выготского в ранний период творчества.

Они оставались для него главными и в последующие периоды. Но, отмечая связь между периодами, нельзя игнорировать разрывы между ними. Свою «Психологию искусства» Выготский начинает с указания, что его книга «возникла как итог ряда мелких и более или менее крупных работ в области искусства и психологии. Три литературных исследования — о Крылове, о Гамлете и о композиции новеллы — легли в основу моих анализов, как и ряд журнальных статей и заметок» (с. 5). В своих примечаниях Выготский перечисляет эти статьи и заметки, относящиеся к 1916—1917 гг., т. е. периоду, когда он следовал эталонам импрессионистской критики с ее взглядом на искусство как «цветение духа» и убежденностью в том, что достоверным художественный образ делает непосредственное ощущение этого образа каждым новым читателем.

Для Выготского, работавшего над «Психологией искусства», учителем был уже не Айхенвальд, а Плеханов. И журнальные статьи, написанные Выготским в предреволюционные годы, не могли стать основой труда, написанного с позиций материалистической эстетики и психологии*.

Различия между юношеской рукописью о «Гамлете» и главой о «Гамлете» в «Психологии искусства» столь разительны, что их вряд ли можно оценивать как два варианта, реализующие общий подход, хотя подобная оценка встречается. Таково, в частности, мнение В. В. Иванова, считающего, что оба варианта объединяет исследование трагедии «без предвзятых точек зрения, навязанных историей вопроса» (цит. по: Л. С. Выготский, 1968, с. 525). «Именно эта сторона работы (в раннем варианте), — подчеркивает он, — была последовательно развита в VIII главе «Психологии искусства» (там же). Акцент в этом случае ставится на бли-

* Хотя А. Н. Леонтьев со слов Выготского утверждает, будто «в «Психологии искусства» автор резюмирует свои работы 1915—1922 гг., подводит их итог» (1968, с. 6), мы же считаем, что автор не резюмирует эти работы, а радикально их пересматривает. Достаточно сравнить два варианта трактовки «Гамлета»

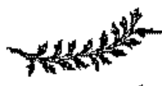


зости, родстве двух вариантов трактовки «Гамлета», а не на их принципиальном различии, имевшем важный философско-психологический смысл.

Мнение о прямой связи «Психологии искусства» с предшествующим творчеством Выготского подкрепляется следующим обстоятельством. Появление Выготского на психологическом горизонте было неожиданным. Именно так описывал ситуацию А. Н. Леонтьев, прямой свидетель событий 20-х гг. «В научной психологии, — писал он, — Выготский был в то время человеком новым и, можно сказать, неожиданным» (там же, с. 6). Каким образом молодой человек, не имевший профессиональной подготовки, не работавший в лаборатории экспериментальной психологии, мог сразу занять ведущие позиции в этой науке? Его успех можно объяснить знакомством с психологией в связи с интересом к искусству.

Действительно, для самого Выготского психология стала близкой прежде всего в связи с его занятиями в области искусства. Но насколько правомерен вывод, будто «переход Выготского к специальности психолога имел свою внутреннюю логику? Эта логика и запечатлена в его «Психологии искусства» (там же), устанавливающей прямую связь между «давно близкой» Выготскому психологией времен его занятий в годы студенчества литературой, критикой, театром и новой объективной психологией периода его работы над диссертацией.

Но «внутренняя логика», приведшая Выготского от искусствознания к специальности психолога, была иной. Осваивая новый стиль психологического мышления (в полемике с рефлексологией и опираясь на марксистские идеи), Выготский пришел к психологии искусства как особой области научного, объективного и детерминистского объяснения реакций личности на художественные творения. Интерес к характеру восприятия субъектом этих творений жил в нем постоянно. Но мы уже видели на примере его ранней рукописи о «Гамлете», как этот интерес приобрел религиозно-мистические формы. Среди множества примечаний к этой рукописи приводятся выписки всего лишь из одной книги психолога — знаменитого американского ученого Вильяма Джемса, но не из его классической «Пси-



хологии» (по которой и ныне обучаются в американских колледжах), а из «Многообразия религиозного опыта»*. Именно по Джемсу Выготский приводит признаки мистических состояний (неизреченность, интуитивность, кратковременность и т. д.) (там же, с. 549), у Джемса заимствует термин «второе рождение» (там же, с. 534) применительно к моменту, когда Гамлет, услышав завет Тени, из обыкновенного человека становится «отмеченным», причастным нездешнему, неземному. Очевидно, что не этот путь привел Выготского к естественнонаучной психологии.

В своей критике формальной школы Выготский доказывал, что изучение искусства без психологии невозможно. Но без какой психологии? Ни прежняя субъективная, ни новая объективная психология не смогли объяснить законы жизни человека в мире искусства. Осью эстетического поведения является эмоция, чувство, переживание, аффект. Их принципиальная неотчуждаемость от субъекта, от испытываемых им потрясений при общении с искусством исключала, казалось бы, саму возможность говорить о них на языке объективной психологии и тем самым превратить в предмет естественнонаучного знания, описывающего доступные наблюдению и эксперименту действия. В психологии как объективной науке раздел об эмоциях исчерпывался сведениями о тех телесных состояниях, которые выражаются в соответствующей мимике, слезах и т. п. Что же касается личностного смысла человеческих чувств, в том числе эстетических, то скудость научных представлений о них вдохновляла сторонников «психологии духа» на защиту учения о переживании личности как феномене культуры, навсегда закрытом для естественнонаучной мысли.

Естественнонаучному принципу детерминизма, причинного объяснения явлений порождающими их факторами, противопоставлялось требование описывать и анализировать идеальные феномены, строя психологическое знание по типу математического, геометрического. Ведь доказывая, что сумма углов треугольника равна двум прямым, геометрия исходит из представления о треугольнике как идеаль-

* Книга, о которой идет речь, со времен юности оставалась одним из любимых сочинений Выготского, о чем имеются свидетельства близких ему лиц.



ном объекте. Ей безразлично, какие реально существующие предметы ему соответствуют и по какой причине получается данный результат. Под таким же углом зрения предлагалось (Дильтеем, Гуссерлем и др.) расчленять область переживаний.

Тем самым эта область противополагалась всему материальному — и по сущности, и способу познания. Дуализму рефлексологии, бессильной объяснить высшие, психические уровни регуляции поведения, противостоял дуализм «психологии духа», бессильной объяснить реальные телесные механизмы этого поведения.

Вот те Сцилла и Харибда, которые пытался пройти Выготский в своей «Психологии искусства». В своем объяснении сознания и эстетических эмоций он исходил из работы человеческого организма, утверждая свою приверженность к эмпирическому изучению реальных причин явлений, а не к анализу умопостигаемых сущностей.

Он не мог ограничиться материализмом рефлексологии, в противном случае учение о человеке неотвратимо оказалось бы в западне дуализма, стало бы жертвой той самой субъективной психологии, борьба с которой определила пафос рефлексологического направления. Что же позволило избежать этой западни?

Выход Выготский ищет в преодолении заданной успехами рефлексологии, но узкой, ограниченной трактовки человеческого организма и его возможностей. Сознательно или случайно, но он занялся преобразованием одной из важнейших для развития мировой научной мысли категорий — категории организма. Руководящий принцип для этого поиска Выготский почерпнул в «Этике» своего любимого философа — Спинозы. Эпиграфом к «Психологии искусства» стала схолия к одной из теорем «Этики» Спинозы. Как известно, «Этика» была изложена геометрическим способом. Но в отличие от «геометрии духа» Дильтея в ней излагалась «геометрия природы» как неисчерпаемой материальной субстанции. Цитируемая схолия начинается фразой: «Того, к чему способно тело, до сих пор никто еще не определил».

При этом чрезвычайно важно обратить внимание на контекст, в котором вводилось это суждение. Спиноза оспа-

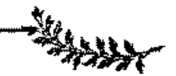


ривает мнение о том, что из телесной природы человека невозможно «вывести причины архитектурных зданий, произведений живописи и тому подобного», — иначе говоря, творений искусства, что для создания этих творений тело должно определяться и руководствоваться душой, т. е. внетелесным началом. Возражая приверженцам этого мнения, Спиноза писал: «Я показал уже, что они не знают, к чему способно тело и что можно вывести из одного только рассмотрения его природы». Слова Спинозы были сказаны за два с половиной столетия до спора Выготского с теми, кто считал, что продукты культуры созидаются не телом, а душой. Вслед за Спинозой он мог повторить: «Они не знают, к чему способно тело».

Но этого не знали не только сторонники мнения, отвергнутого Спинозой. Материалисты-рефлексологи не в большей степени могли вывести «причины архитектурных зданий, живописи и тому подобного» из «одного только рассмотрения природы тела». Их понятийный аппарат сложился при изучении живых организмов, не созидающих те произведения искусства, для объяснения которых веками обращались к руководящей роли души. Вытеснив душу как объяснительный принцип из обширного круга проявлений жизни, они закрыли себе путь к познанию возможностей телесной природы, открывающихся за пределами рефлекторного механизма.

Показать, что эти возможности не исчерпываются открытым рефлексологией механизмом, что организм человека способен к особым, высшего уровня реакциям, вызываемым произведениями искусства, — такую задачу поставил перед собой Выготский, применив философскую идею Спинозы к конкретно-научному анализу литературных текстов и процессов их восприятия человеком.

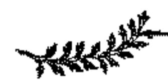
«Моя мысль, — завершает он свое предисловие к «Психологии искусства», — слагалась под знаком слов Спинозы, выдвинутых в эпиграфе» (с. 8). Но эти слова были сказаны в другом веке — веке, когда мироздание представлялось в виде грандиозного механизма. Выготский же говорит о том, что «искусство есть социальное в нас» (с. 321). Такие слова могли быть сказаны только после Маркса. «Социальное в нас» означало, что социальность пронизывает всю психику индивида до ее самых интимных глубин.



Здесь Выготский выступил оппонентом как идеалиста Челпанова, так и материалиста Бехтерева. До революции довольно часто переиздавалась удостоенная церковных наград книга Челпанова «Мозг и душа», где подвергался критике материализм. После революции, оставаясь несколько лет директором Института психологии, Челпанов стал утверждать, что марксизм как раз и есть то, к чему стремится его институт. Но переход на почву марксизма он видел таким: дополнить прежнюю индивидуальную психологию новой социальной, под которой он и давний сотрудник его института Г. Г. Шпет понимали коллективные переживания, духовные реакции народа как целого. Эта область исследований называлась этнической психологией.

Шпет не только писал об этом статьи, но и вел в университете семинар. По приезде в Москву Выготский поселился в полуподвальном помещении Института психологии. В одной из комнат полуподвала были свалены материалы шпетовского семинара — рефераты, доклады, конспекты. Выготский познакомился с ними. Идея о «коллективных переживаниях», о народном сознании, погруженном в континуум культурных ценностей, казалось бы, противостояла тому увлечению показаниями субъекта о своих ощущениях, восприятии и т. п., которое царило под крышей Института психологии до революции. Однако в программе разработки социальной психологии, выдвинутой Челпановым и Шпетом, социальным признавалось лишь сознание народа, а монопольное право на изучение психических процессов отдельного человека, его переживаний и т. п. сохранялось за старой субъективной психологией, изначально асоциальной. Читая материалы шпетовского семинара по этнической психологии глазами марксиста, Выготский не мог согласиться с тем, будто, лишь входя в «соборное» миросозерцание народа, психика индивида становится социальной, а в остальном она подчинена собственным законам.

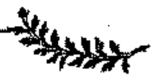
На открытие этих законов притязала интроспективная психология, но со временем стало ясно, сколь неправомерны были эти притязания. Выготский писал: «Совершенно неверно мнение Г. Челпанова, очень часто высказываемое и другими, что специальная марксистская психология есть



психология социальная... и что эмпирическая и экспериментальная психология марксистской стать не может...» (с. 18). Под «другими» Выготский имел в виду не только идеалистов, но и материалистов, считавших социальную психологию не исходной для анализа поведения человека, а вторичной. Так, согласно рефлексологии Бехтерева, социальность появляется, только когда индивид попадает в поле взаимодействия с коллективом. Выготский, возражая против этого, писал, что «немарксистская социальная психология понимает социальное грубо эмпирически, непременно как толпу, как коллектив, как отношение к другим людям. Общество понимается как объединение людей, как добавочное условие деятельности одного человека. Эти психологи не допускают мысли, что в самом интимном, личном движении мысли, чувства и т. п. психология отдельного лица все же социальна и социально обусловлена» (там же). Никакой другой психики, кроме социальной, у человека нет*. Этот методологический императив марксистской психологии направлял исследовательский поиск Выготского, раскрывавшего через категорию речевого рефлекса (см. выше) социальную природу сознания, самосознания, мышления — процессов, традиционно считавшихся сердцевиной внутреннего мира личности. Ту же сердцевину составляли и переживания личности. Выявить их первородную социальность была призвана «Психология искусства».

Эта работа писалась не только с целью пролить свет на «самую спекулятивную и мистически неясную область психологии» (с. 8). Она явилась составной частью глобального замысла: открыть систему социальных детерминантов, созидающих психический мир личности. Интеллект и переживание (аффект) — таковы два столпа, на которых зиждется этот мир. Это и определило две доминирующие темы работ Выготского в 1925 году. Тема интеллекта нашла отражение в работе «Сознание как проблема психологии поведения». Тема аффекта — в «Психологии искусства». В обеих работах эмпирическим материалом служило слово. Как и всякая эмпирия, слово могло стать материалом для решения исследовательских задач, в нашем случае — психоло-

* Под индивидуальной психологией Выготский понимал индивидуальные различия между людьми (дифференциальную психологию).

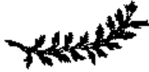


гических, только будучи осмысленным посредством определенного категориального аппарата.

В категориях рефлексологии слово могло быть представлено как связь «раздражитель — реакция». В категориях нового литературоведения (формальной школы) — как структура, конструкция, прием. Но между этими двумя системами категорий — рефлексологией и литературоведением — никакой внутренней связи не существовало. Они разрабатывались в соответствии с логикой развития каждого из исследовательских направлений. Синтезирующий ум Выготского перенес литературный текст (слово) в его специфических для искусства характеристиках в ситуацию, описываемую рефлексологией в терминах «раздражитель — реакция». В результате слово приобрело новое, «гибридное» значение, не известное ни рефлексологу, ни литературоведу. Особый смысл, который приобрело представление о раздражителе (слове), неизбежно привел к новому представлению о реакции, не ведомому ни физиологу, ни психологу. После того как Выготскому удалось по-новому осмыслить категории нескольких наук — биологии, нейрофизиологии, социологии, психологии, литературоведения, высветилась особая форма человеческой активности, названная Выготским эстетической реакцией.

«Всякое произведение искусства естественно рассматривается психологом как система раздражителей, сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию. При этом, анализируя структуру раздражителей, мы воссоздаем структуру реакции» (с. 32—33). Понять поэтический текст как «структуру раздражителей» значило поставить его по признаку объективности, независимости от сознания в один ряд с естественными раздражителями — физическими, химическими и т. п., вызывающими ответные реакции организма.

Формальная школа в литературоведении, отчуждая текст от субъекта, позволяла сделать такой шаг. Но в отличие от физических словесные раздражители воспринимаются как таковые лишь в социокультурной среде, где они организуются по определенной программе и с определенной целью. Формальная школа, изучая способы структурирования словесных раздражителей, оставляла без внимания их цель, их



функцию в реальной жизни социума и личности. Из разработанной в рефлексологии модели поведения следовало, что изучение раздражителей самих по себе нужно только для того, чтобы объяснить, каким образом достигается эффект, полезный для организма. Имелся в виду биологический эффект — действие, посредством которого живое тело приспосабливается к среде, сохраняется вопреки ее разрушающим силам.

Соотнося литературный текст с заданной рефлексологией моделью «раздражитель — реакция», Выготский в противовес формальной школе определяет эстетическую ценность текста по ответной реакции, по изменениям, производимым им в человеческом организме, в его нервно-психических ресурсах. Литературный текст так же независим от этих ресурсов, как и другие внешние раздражители. Но подобно тому как физические раздражители приобретают свою биологическую и психическую функции, лишь становясь регуляторами процесса поведения, только воздействуя на этот процесс, литературный текст приобретает эстетическую функцию.

Выготский сопоставляет организацию художественного текста с техническим устройством, с понятийным аппаратом научной теории, с другими орудиями культуры, в которых записаны правила оперирования ими. Он считает, что «существеннейшая особенность человека, в отличие от животного, заключается в том, что он выносит и отделяет от своего тела и аппарат техники, и аппарат научного познания, которые становятся как бы орудиями общества. Так же точно и искусство есть общественная техника чувства, орудие общества, посредством которого оно вовлекает в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа» (с. 322).

Машины и научные теории отчуждены от индивидуального субъекта. Принципиальная схема их действия от него не зависит. В их объективном строении нет и тени личного, эмоционального, интимно переживаемого. К сфере этих «орудий общества» относится и искусство, порождения которого Выготский полагал возможным рассматривать (вслед за Геннекеном и другими авторами) как «совокупность эстетических знаков». Будучи структурирована в



художественное творение, эта совокупность имеет собственный статус, независимый от личностных качеств писателя и читателя. Поэтому в ней не следует искать проекцию этих качеств или ключ к их познанию.

Понимание Выготским знакового аспекта произведения искусства получило неадекватную оценку в комментариях В. В. Иванова ко второму изданию «Психологии искусства» (1968). По его мнению, в этой книге реализован семиотический подход, согласно которому искусство представляет собой знаковую систему. В связи с этим Д. Д. Благой писал: «Труд Выготского как «предшественника кибернетики» и науки о знаковых системах — семиотики — взяли на вооружение представители самой новейшей у нас литературоведческой школы, деятельность которой развернулась за последние годы и все расширяется, — так называемого структурализма» (1971, с. 224—225). Конечно, Выготский не может нести ответственность за стремление его интерпретаторов — приверженцев структурализма и семиотики — «взять на вооружение» также и «Психологию искусства» и тем самым дать повод инкриминировать ему, говоря словами Д. Д. Благого, «формализм хуже опоязовского». Неправомерно считать каждого, кто оперирует понятием о знаке, семиотиком, понятием об управлении — кибернетиком, а понятием о форме как конституирующем признаке искусства — формалистом. Когда Выготский писал «мы не интерпретируем эти (эстетические) знаки как проявление душевной организации автора или его читателей» (с. 7), то тем самым он вовсе не предполагал, будто знаки образуют «бытие особого рода». Он решал этим совершенно иную задачу: избегнуть того, чтобы выводить знаки и их отношения из свойства индивидуальной психики (душевной организации индивида). Но он на этом не останавливался и в пределах категории знака свой анализ никогда не замыкал. Подобно тому как раздражитель (а знак в его системе являлся по своей «генеалогии» трансформированным раздражителем) становится из объективно существующего физического агента раздражителем только потому, что вызывает в организме изменения, именуемые реакцией, этот же агент в ситуации человеческого поведения приобретает функцию знака только при включенности



в систему отношений с реалиями, которые знаками не являются: организмом, психическими функциями, другим человеком. Знаки не образуют самостоятельного «царства». Они — компоненты целостной системы взаимосвязей человека с миром культуры. Сильная сторона учения Выготского не в том, что он придал знаку силу демиурга поведения, а в том, что, согласно ему, продукты культуры (прежде всего — слово, которое всегда выполняет также и знаковую функцию), будучи независимыми от индивида и его сознания творениями, опосредствуют высшие (культурно-исторические) формы психической активности этого индивида*.

Суждение Выготского, согласно которому «мы пытаемся изучать чистую и безличную психологию искусства», было опять-таки односторонне понято В. В. Ивановым, полагавшим, будто «сходная задача исследования модели художественного произведения, которая не зависит от индивидуальной психологии читателя и автора, ставится и в новейших исследованиях, применяющих кибернетические представления» (цит. по: Л. С. Выготский, 1968, с. 504). Ведь Выготский разъяснял, в каком смысле он говорил о «чистой и безличной психологии»: в том же смысле, в каком «психолог элиминирует чистую реакцию: сенсорную или моторную, выбора или различения, — и изучает как безличную» (с. 8). Эти классические психические реакции инвариантны, поскольку определяются безотносительно к индивидуальным различиям между людьми. (Вместе с тем отклонение от средней нормы также может стать предметом специального изучения.) Но это вовсе не означает, что указанные инвариантные реакции подобны кибернетической модели. Они выступают как компоненты сенсорной (точнее, сенсомоторной) организации поведения организма, тогда как структура художественного текста (его знаковая

* В творчестве Л. С. Выготского был период (1930—1931), когда он стал рассматривать знак как «психологическое орудие», посредством которого строятся высшие психические функции (кстати, от публикации своих работ, где излагались основные идеи этого периода, он отказался). Вскоре, однако, Выготский пересмотрел свою трактовку знака и перенес основной упор со знака на значение как развивающийся в онтогенезе умственный образ мира, о чем свидетельствует его главный труд — «Мышление и речь» (1934).



или кибернетическая модель, если воспользоваться термином В. В. Иванова) действительно безразлична к «душевной организации».

Установка на то, чтобы идентифицировать идеи «Психологии искусства» с семиотической схемой, обедняет психологический смысл труда Выготского, оставляет без внимания главный его замысел: объяснить широкий спектр изменений, производимых поэтическим творением в человеческом организме, психофизиологическом целом*. Если не усматривать в труде Выготского ничего, кроме опередивших свой век семиотико-кибернетических представлений, то из поля зрения выпадет многообразие самых ответственных, собственно психологических проблем, над которыми он бился в период лихорадочной работы над «Психологией искусства». К ним относятся два цикла этих проблем, охватывающих детерминационную зависимость психики человека в ее высших (в частности, эстетических) проявлениях как от социокультурных (один цикл), так и нейробиологических (другой цикл) факторов. Анализ эстетической реакции как особого переживания выступал в русле исканий Выготского в связи с задачей переосмыслить специфику эстетических чувств с позиций «психологии тела» в противовес «психологии духа» (Дильтей и др.). Ведь именно последняя претендовала на постижение этой специфики, будто бы в принципе закрытой в силу ее уникальности для естественнонаучной (объяснительной) психологии. Выготский же ставит целью объяснить переживание как действительно уникальный психический продукт глобальными закономерностями жизнедеятельности целостного человеческого организма. Ни нейробиологические, ни социально-психологические аспекты концепции Выготского не могут быть разъяснены в понятиях семиотики, которая в лучшем случае способна выделить только один из ее «срезов». *«Психология искусства» — это учение не об эсте-*

* Отсюда его обращение к соображениям Оршанского о нервной энергии, принципу «воронки» Шеррингтона, идее «однополюсной траты энергии» Корнилова и др. Этот нейробиологический аспект его «Психологии искусства» столь же неотъемлем от содержания этой работы, как социально-педагогический, относящийся к воспитанию человека нового мира.



тическом знаке, а об эстетической реакции — целостном, системно организованном живом человеческом действии, в котором интегрировано социокультурное, личностное и нейрофизиологическое.

Стержнем для «Психологии искусства» служила идея о том, что в самом литературном произведении, в его языковом построении содержатся особым образом организованные связи его компонентов, порождающие у субъекта «чистую» эстетическую реакцию. Она и составляет первоэлемент, «клеточку» эстетического поведения, наподобие того как рефлекс является «единицей» других его форм.

За основу объяснения конструкции «клеточки» Выготский берет дарвиновское «начало антитезы» в том виде, как оно было сформулировано Г. В. Плехановым: «Психологическая природа человека делает то, что у него могут быть эстетические понятия и что дарвиново начало антитезы (гегелево «противоречие») играет чрезвычайно важную, до сих пор недостаточно оцененную роль в механизме этих понятий» (1958, т. I, с. 22). Разработка этого понятия Выготским шла по линии, намеченной диалектикой Гегеля. Гегель стал философским кумиром Выготского еще в гимназические годы. В одной из своих устных бесед о Выготском С. Добкин отмечал, что «мысли молодого Выготского были сосредоточены на гегелевской триаде — «тезис», «антитезис», «синтез», которую он прилагал к анализу исторических событий».

Стало быть, принцип историзма и диалектика занимали ум Выготского еще до того, как он приобщился к марксистскому пониманию развития культуры. Они в юности укоренились в его сознании, неизменно воспринимавшем действительность как диалектический и сложный процесс борьбы между человеком и миром.

Диалектика, постигнутая на опыте истории, стала для него универсальным принципом объяснения различных уровней организации явлений, их противоречивых взаимоотношений в потоке человеческой жизни. Это позволило ему преодолеть ограничения, налагаемые жестким разграничением социальных, культурных, психологических, биологических фактов и раскрыть их взаимосвязь.

Дарвин своим понятием о «начале антитезы» решал биологическую, а не историческую задачу. Занявшись изуче-



нием антропогенеза, великий английский натуралист искал свидетельств преемственности между психикой животного и человека в филогенетической обусловленности функций, в том числе психических, которые рассматривались им, подобно другим актам поведения, с точки зрения адаптации организма к среде. Готовя свой труд «Происхождение человека», Дарвин предполагал включить в него раздел, где бы приводились собранные им сравнительные данные о различных формах эмоционального поведения. Раздел разросся в самостоятельную книгу «Выражение эмоций у животных и человека» (1872), где и было применено использованное Выготским «начало антитезы».

К указанному «началу» Дарвину пришлось прибегнуть в силу того, что среди множества собранных им фактов имелись такие, которые не укладывались в его главную теоретическую схему. Согласно этой схеме, наблюдаемые у человека выражения эмоций представляют собой рудименты полезных движений, игравших некогда жизненно важную роль в борьбе за существование. Эти движения стали прирожденными стереотипными механизмами, которые, однако, претерпели трансформацию как со стороны стимула, так и со стороны двигательной формулы. Со стороны стимула они, по закону ассоциации, стали сочетаться с раздражителями, аналогичными первоначальным возбуждающим причинам, а со стороны реакции они ослаблялись и смягчались до тех пор, пока от них не остались только следы первоначальных практических движений. Выражение печали у взрослого — это смягченная форма подлинного плача младенца, а голосовой компонент плача является практическим призывом о помощи; оскаливание зубов при гневе у современного человека может быть атавистическим сегментом поведения дерущихся обезьян и т. д. Поскольку, однако, все многообразие выразительных движений при эмоциях не поддавалось объяснению, исходя из принципа «полезных ассоциированных привычек» (как назвал его Дарвин), пришлось искать дополнительные принципы.

Одним из них и явилось «начало антитезы». Оно формулировалось следующим образом: если та или иная эмоция вызывает определенное движение, то противоположная эмоция вызывает противоположное движение, даже если



последнее никогда не имело никакого практического значения. Например, согласно Дарвину, смех представляет собой противоположность рыданию в том отношении, что последнее включает спазматически прерываемые вдохи, а смех — спазматически прерываемые выдохи.

Вслед за Плехановым Выготский утверждал: «Этот замечательный открытый Дарвином закон находит себе несомненное применение в искусстве...» (с. 273). Этот закон Выготский взял в качестве краеугольного камня своих теоретических построений. Эстетическое — это не переживание как самостоятельный духовный феномен, а телесная реакция, стоящая в одном ряду с другими формами поведения. Поэтому психологическое объяснение эстетической реакции непременно должно быть *психофизиологическим,* — стало быть, охватывающим процессы, которые совершаются не только в области сознания (или неосознаваемой психики), но в организме как целостной системе, реализующей свою активность посредством нейромеханизмов. Вместе с тем работа этих механизмов подчинена *социокультурным* детерминантам, под действием которых возникают испытываемые субъектом чувства, в том числе эстетические.

Взгляду Выготского на человеческий организм как психофизиологическое целое были чужды и параллелизм (учение, согласно которому отношение между сознанием и телом подобно отношению между выпуклой и вогнутой сторонами шарообразного предмета), и редукционизм, выводящий изменения в психических состояниях из работы высших нервных центров как конечной причины. Диалектическое понимание переходов между биологическим, психологическим и социокультурным в жизнедеятельности человека позволило Выготскому выйти на новые пути в психологии в целом и психологии искусства в частности. Вслед за Плехановым он исходит из того, что «психологические механизмы, определяющие собой эстетическое поведение человека, всякий раз определяются в своем действии причинами социологического порядка» (с. 14). Но эти психологические механизмы, в свою очередь, обусловлены нейрофизиологическими.

Говоря об эстетическом эффекте как о реакции, а не рефлексе, Выготский тем самым подтверждал свою приверже-

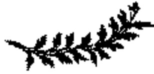


ность психологической концепции Корнилова — реактологии, основной «единицей» которой являлось понятие о реакции. Напомним, что реакция отграничивалась от рефлекса по критерию признания за ней наряду с телесной стороной психической (субъективной) стороны, тогда как павловский «условный рефлекс» и бехтеревский «сочетательный рефлекс» мыслились в качестве сугубо телесных, независимых от сознания реалий. Корнилов отстаивал принцип «однополюсной траты энергии», по которому нервная энергия имеет тенденцию к тому, чтобы растрачиваться на одном полюсе — либо в центре, либо в периферических органах. Ее трата на одном из полюсов влечет за собой ее ослабление на другом. Изменение интенсивности наблюдаемой моторной реакции рассматривалось как показатель усиления или ослабления психологической, умственной работы (в центрах). Предполагалось, что задержка мышечного движения происходит по причине оттока энергии в центры для решения умственных задач.

По такому же типу Выготский представил первоначально характер отношений между телесным эмоциональным «взрывом» и воображением. «Подобно тому, — писал он, — как интеллект есть только заторможенная воля, вероятно, следует представить себе фантазию как заторможенное чувство» (с. 63).

Новым моментом, отграничившим Выготского от корниловской схемы «однополюсной траты энергии», было его обращение к дарвиновскому «началу антитезы», поскольку при аффекте вызывающий его внешний раздражитель «одновременно возбуждает и мускулы, и их антагонистов» (с. 273). Но не только в этих расхождениях по поводу механизма мышечной реакции заключалось преимущество нового подхода. Выготский сразу же преодолевал ограниченность реактологии, когда вводил в качестве детерминанта изменений в организме не физический раздражитель, а произведение искусства — продукт культуры. Именно здесь возник тот водораздел, который вскоре определил радикальное расхождение между Корниловым и Выготским.

В «Психологии искусства» вводился особый, активирующий нервно-мышечную работу человека агент, которого не знала реактология Корнилова, — поэтическое творение



как продукт культуры, *в объективном строении которого заложена схема организации телесных реакций на него.*

Напомним, что такое решение проблемы было подготовлено изучением Выготским опыта формальной школы в литературоведении с ее установкой на раскрытие объективной, независимой от характера психических актов индивида конструкции поэтического слова. Признание его самоценности, а тем самым его включенности в особый детерминационный ряд и позволило Выготскому перейти от диадической схемы реактологии (телесное поведение — сознание) к триадической (творение культуры — переживание — поведение), т. е. заложить зерно, из которого впоследствии выросла культурно-историческая концепция Выготского и его школы.

Что же именно усматривалось в продукте культуры в качестве источника тех реакций, которые, согласно «началу антитезы», погашают антагонистические процессы в нервной системе, производя эффект, относимый к разряду эстетических? Указанное «начало» требовало рассмотреть те свойства «антитезы», которые присущи не организму, а самому литературному произведению как организатору эстетической реакции.

Решению этой задачи и было посвящено несколько этюдов о басне, рассказе и трагедии в качестве образцов, на которых Выготский как бы «операционализирует» свою социально-психологическую теорию искусства.

В достаточно подробном разборе Выготским басни несомненно сказалась его полемика с Потебней. Потебня сосредоточил свое внимание на басне на том основании, что она является промежуточным образованием между отдельным словом, содержащим поэтическую мысль, и сложными произведениями искусства — повестью и романом, при этом он указывал на необходимость различать басню, каковой «она является на бумаге, в сборнике басен» и каковой она применяется в реальной ситуации общения. Такое разграничение вытекало из общего принципиального понимания Потебней природы слова. Он считал предрассудком рассматривать слово в том виде, в каком оно фиксируется в словарях. «Это, — писал он, — все равно как если бы мы рассматривали растение, каким оно является в гербарии,



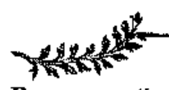
т. е. не так, как оно живет, а как искусственно приготовлено для целей познания». Потебнианское кредо — решительно различать препарированное слово, продукт рефлексии лингвиста, и слово в его реальной функции*. Истинная функция слова, согласно Потебне, познавательная. В художественном произведении оно служит целям образного познания; и здесь оно не украшение мысли, не средство придать наглядность, «картинность» тому, что уже известно субъекту из личного опыта, а нечто совсем иное — включение в этот опыт новых решений, впервые ставших возможными только благодаря запечатленному в слове художественному образу. Потебня детально проследил действенную, «прагматическую» роль образного слова на примере басни. «Отрешенная от действительной жизни, басня может оказаться совершенным празднословием. Но эта поэтическая форма является и там, где дело идет о вещах вовсе не шуточных — о судьбе человека, человеческих обществ, где не до шуток и не до празднословия» (с. 115).

Служба басни — быть сказуемым к неисчислимым подлежащим — конкретным ситуациям, будучи примененной к которым басня позволяет их объяснить, а в определенных условиях и повлиять на волю человека.

Мы видим, что подход Потебни к художественному слову иной, чем тот, которому следовали эстетики, выступавшие под девизом «искусство для искусства», с одной стороны, и формальная школа с ее формулой «искусство как прием», с другой.

Выготский критикует Потебню за его трактовку искусства как способа познания. В акценте на познавательной функции искусства как мышления в образах он усматривал умаление роли формы, структурной организации произведения. Здесь у Выготского произошла своеобразная аберрация. Он воспринимал идеи Потебни сквозь призму представлений его последователей, склонявшихся считать равноправным любое субъективное понимание искусства, поскольку каждый соединяет с художественным образом собственные мысли, т. е. считавших, говоря словами Горнфельда, что «свой Гамлет у каждого читателя». В юности и

* Впоследствии принцип подобного различия лег в основание концепции М. М. Бахтина о металингвистике.



Выготский стоял на том же. Но теперь, строя новую концепцию искусства на объективных, естественнонаучных началах, он стремится выделить в нем инвариантные структуры, притом вызывающие у субъекта не интеллектуальные, а эмоциональные реакции*.

Возможность изучения таких структур открыла формальная школа. Но в ней эти структуры не соотносились со структурой поведения, со «взрывами», которые они в нем производят. Если Потебню басня интересует как форма поэтической мысли, особого (отличного от логического) обобщения, как способ понимания, осмысления человеческих отношений, то для Выготского важна эмоциональная функция басни. Выготский видит предназначение басни в том, чтобы вызвать эстетическую реакцию, особый аффект, основа которого — феномен, названный Выготским противочувствием как эмоциональным двойником «начала антитезы». Это противочувствие заложено в самом построении басни, действие которой одновременно развивается в двух противоположных направлениях. Басня — это планомерно развертываемая система, один элемент которой постоянно вызывает чувство, совершенно противоположное тому, что вызывает другой элемент. В ней «два тока», дающих «короткое замыкание». На этих контрастах, противоречиях, полярности чувств держится вся конструкция басни как парадигмы эпоса, драмы.

«Психология искусства» содержит непревзойденный анализ классических басен Крылова как «маленьких трагедий», эстетическое воздействие которых определяется аффективным противоречием. «На этой двойственности нашего восприятия все время играет басня. Эта двойственность все время поддерживает интерес и остроту басни, и мы можем сказать наверно, что, не будь ее, басня потеряла бы всю свою прелесть. Все остальные поэтические приемы, выбор и т. п. подчинены этой основной цели» (с. 152—153). Повсюду два плана — «под основным... смыслом, может быть, таится другой, прямо его уничтожающий» (с. 165), повсюду «противоречивость тех двух мотивов, из которых басня соткана» (с. 164), что возводит ее на уровень истинно

* Игнорируя особую «эмоцию формы», указывал Выготский, придется признать, что нет никакой разницы «между интеллектуальной радостью от решения математической задачи и от прослушанного концерта» (с. 73).

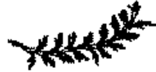


драматического действа. Басня подчинена собственным законам развития, которые не могут быть объяснены из простого зеркального отражения исторической действительности. По этим законам организуется материал художественного произведения так, чтобы возбудить противоположно направленные и окрашенные чувства. Эстетическая реакция вызывается особым раздражителем — структурой текста и переживается как особое противоречие — поэтическое, а не логическое.

Но не только переводом принципа противоречия из логического плана в поэтический отличается от гегелевской трактовка «начала антитезы» Выготским. «Начало антитезы» выступает у него не как вселенский философский принцип (Гегель) и не как свойство нервно-мышечного устройства, вовлеченного в эмоциональное поведение (Дарвин). Под ним имеются в виду заложенные в структуре басни эстетические «колеса», которыми приводятся в действие «общие механизмы психики общественного человека» (с. 175). Работают же эти колеса внутри самого поэтического творения таким образом, чтобы в один и тот же момент породить противоположные чувства, напрягая их и разряжая в «катастрофе».

Таково основание, на котором построены, согласно Выготскому, и басня, и трагедия. «В трагедии мы знаем, что два развивающихся в ней плана замыкаются в одной общей катастрофе, которая одновременно знаменует и вершину гибели, и вершину торжества героя» (с. 174). Столкновение двух планов, создающее «двойственность восприятия» (с. 152), служит целью, которой подчинены все поэтические приемы, выбор слов и т. п.

Обращаясь к предмету давних напряженных раздумий — заданной Шекспиром на века загадке Гамлета, — Выготский настойчиво проводит мысль, что неверно объяснять медлительность Гамлета его характером, переживаниями или объективными условиями, в которых ему пришлось действовать. Правильнее спрашивать «не почему Гамлет медлит, а зачем Шекспир заставляет Гамлета медлить?» (с. 228). «Шекспир создал загадочность Гамлета, исходя из каких-то стилистических заданий» (там же). Шекспир «притормаживает» действие, заставляя сюжет «петлять», созда-

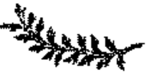


ет противоречие между сюжетом и фабулой и применяет другие приемы, придающие восприятию двойственность.

Здесь Выготский переводил все то же «начало антитезы» на язык формальной школы. Опыты анализа этой школой того, как делается «вещь» искусства, он несомненно принял во внимание. Идеи о «замедленной композиции», о том, что для разработки художественной формы необходимо, чтобы герой одновременно развивал и задерживал действие, неоднократно высказывались теоретиками этой школы (Б. М. Эйхенбаум и др.). Но, оперируя подобными формулами, ее представители оставались в пределах конструкции текста. Выготский же считал, что конструкция не самоцель. Она средство реализации другой цели, а именно — социально-психологической. Социально-эстетический продукт (поэтическое слово) строится с расчетом на то, чтобы вызвать психологический эффект, произвести взрыв в эмоциональной сфере индивида.

Этот взрыв Выготский, следуя Аристотелю, трактует как катарсис. «Противочувствие» (аффекты противоположного свойства), создаваемое структурой басни, новеллы или трагедии, посылает, согласно дарвиновскому «началу антитезы» (переведенному на новый физиологический язык), «противоположные импульсы к противоположным группам мускулов» (с. 273). Происходит задержка аффектов, «короткое замыкание» и уничтожение противоположных рядов чувств. «Это, — делает вывод Выготский, — и можно назвать истинным эффектом художественного произведения, и мы при этом подходим совершенно вплотную к тому понятию катарсиса, которое Аристотель положил в основу объяснения трагедии и упоминал неоднократно по поводу других искусств» (с. 274).

К древнему понятию, примененному для обозначения сущности эстетического переживания, которое, согласно Аристотелю, очищает душу от аффектов, и доставляет «безвредную» радость, в XX в. обратились фрейдисты, выдвинувшие версию о том, что искусство позволяет изжить запретные желания. В «Психологии искусства» Выготский подверг критике фрейдовский пансексуализм и учение об инфантильности, а также противоположение сознания бессознательному (здесь Выготский впервые говорит о том,

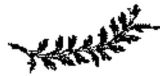


что, согласно Марксу, сознание отличает человеческую психику от психики животных). Вместе с тем он утверждал: «Не надо особой психологической проницательности для того, чтобы заметить, что ближайшие причины художественного эффекта скрыты в бессознательном» (с. 89). Поэтому, продолжает он, «нам придется еще иметь дело с положительными сторонами психоанализа при попытке наметить систему воззрений, которые должны лечь в основу психологии искусства» (с. 108).

Выготский не разъясняет, какие именно компоненты фрейдовской концепции следует включить в новую объективную психологию искусства. Но из конктекста дальнейшего анализа следует, что к ним несомненно относится идея катарсиса. Слабость Фрейда Выготский усматривал наряду с пансексуализмом в том, что знаменитый австрийский психолог не сумел «разъяснить действие художественной формы», разглядеть в ней не фасад, а «важнейший механизм искусства» (там же).

Именно обращение к этому «механизму», также неосознаваемому, но обнажаемому средствами искусствоведческого анализа (а не психоанализа), ведет к тому бессознательному в искусстве, которое является социальным, а не инстинктивно-биологическим (как у Фрейда). Это социальное бессознательного, воздействуя на личность, и производит эффект катарсиса. «Найденная нами противоположность в строении художественной формы и содержания и есть основа катартического действия эстетической реакции» (с. 276).

Здесь следовало бы искать основной смысл положения Выготского о том, что центральная идея психологии искусства заключена в признании «преодоления материала художественной формой» (с. 7). Между тем именно эта идея дала повод неадекватно оценить его концепцию как вариант формалистического понимания искусства (или во всяком случае художественной литературы), как сведение его к «чистой» форме, уничтожающей содержание и именно благодаря этому вызывающей эстетическую реакцию. Под этим углом зрения концепцию Выготского подверг критике Д. Д. Благой. Признавая талантливость и оригинальность «Психологии искусства», Благой считал, что она стро-



ится на ложной версии о том, что в искусстве форма уничтожает содержание. Интерпретируя Выготского, Благой писал: «Уничтожение формой содержания — этот «закон» искусства и определяет его «психологию» — «эстетическую реакцию, вызываемую литературой, ее «катарсическое» очищение, воздействие. В еще большей степени, чем даже опоязовцы, отрывая своим «законом» уничтожения формой содержания литературы от жизни, Выготский в этой позитивной части своего труда неизбежно оказывается на том же пути о б е з д у ш и в а ю щ е й (разрядка автора) формализации искусства слова» (1971, с. 223—224). Если принять во внимание, что в «Психологии искусства» целая глава отведена критике формальной школы, в том числе Общества изучения поэтического языка (ОПОЯЗа), то, согласившись с Благим, придется признать Выготского запутавшимся в противоречиях. Однако значительно больше оснований считать неадекватной оценку Благим Выготского как формалиста, притом будто бы еще более радикального, чем опоязовцы. Отметим, что положение об «уничтожении формой содержания» (в трактовке, которую отстаивал Выготский) принадлежит не самому Выготскому, а великому немецкому поэту Ф. Шиллеру, на которого и ссылается автор «Психологии искусства», когда, затрагивая вопрос о преодолении формой содержания, пишет: «... разве не то же самое разумел Шиллер, когда говорил о трагедии, что настоящий секрет художника заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание» (с. 185). По другому поводу, согласно мнению Шиллера, цитируемому Выготским: «...настоящая тайна искусства мастера заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание, и тем больше торжество искусства, отодвигающего содержание и господствующего над ним, чем величественнее, притязательнее и соблазнительнее содержание само по себе, чем более оно со своим действием выдвигается на первый план или же чем более зритель склонен поддаться содержанию» (с. 276—277). Здесь и в аналогичных случаях в заблуждение вводит оборот «уничтожить содержание», который и побудил Благого увидеть у Выготского подход, ведущий к «обездушивающей формализации искусства слова». Но действительный смысл поисков Выготского иной. Он был устремлен не на изгнание содержа-



ния из искусства с тем, чтобы утвердить в нем монополию десемантизированной, безразличной к воплощенному в нем содержанию формы, а на раскрытие особой, присущей искусству диалектики формы и содержания, специфики такой организации этого содержания, которая придавала бы ему характер эстетической реалии, способной по-иному воздействовать на поведение человека.

Другой вопрос: насколько правомерно ограничивать (как это делает Выготский) анализ формы лишь тем ее аспектом, который способен создать «противочувствие», вызывающее эффект катарсиса. Здесь очевиден слабый пункт его концепции, поскольку действительное «строение» и значение формы, как показывают искусствоведческие исследования, несравненно более многомерно. Вместе с тем эти исследования, оставаясь в пределах искусствоведческой традиции, обходят проблему, которую впервые поставил Выготский: *какова роль структурных характеристик художественного текста в преобразовании эмоциональной сферы личности.* Заметим, что *эта проблема не получила* развития в психологии и после Выготского. По поводу попыток представить форму как особую структуру, независимую от содержания, Выготский писал, что «они всегда оканчивались такой же психологической неудачей, как и попытки создать художественное содержание вне формы» (с. 78). При этом положение о преодолении (именно о преодолении, а не об уничтожении) материала художественной формой означает, согласно Выготскому, не что иное, как признание искусства общественной техникой чувств. Это, подчеркивал Выготский, одно и то же (с. 8). Но если так, если искусство, во-первых, общественное орудие, во-вторых, имеет целью воздействие на личность, на ее интимную эмоциональную сферу, то о каком безразличии литературной формы по отношению ко всему, что литературой не является (обществу, личности), может идти речь? На таком безразличии настаивали формалисты и их преемники — структуралисты, для Выготского же принцип автономии художественной формы был абсолютно неприемлем.

Проблема отношений между формой и содержанием в искусстве интересовала Выготского с особой точки зрения — не литературоведческой, а психологической. Конеч-



но, согласно его общему подходу, противоположность и единство содержания и формы полагались представленными в творениях искусства как таковых безотносительно к душевной организации автора и читателей. В частности, это выражено в столкновении «формулы фабулы» (содержание) и «формулы сюжета». В «Гамлете», например, «формула фабулы» — «Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца», а «формула сюжета» — «как Гамлет не убивает короля, а когда все же убивает, то делает это вовсе не из мести» (с. 239). Истинный, глубинный смысл конфронтации фабулы и сюжета скрыт и определяется не структурно-литературными, а сугубо личностно-психологическими задачами: произвести операцию над нашими чувствами, вызвать катарсис. В этом «очистительном» эффекте и раскрывается предназначение эстетической реакции. Структурная организация текста и есть объективный детерминант субъективного эффекта — переживания.

Со времени Аристотеля катарсис (в виде изживаемого личностью страха, страдания и др.) выступал в качестве главного эстетико-психологического феномена. К теме катарсиса Выготский обращался и в дореволюционном варианте этюда о «Гамлете». Но тогда, соответственно своему общему мистико-религиозному ощущению трагедии, он оспаривал понимание катарсиса как просветления, очищения ума: «В нашем чтении приходится говорить не о просветленном, а об омраченном впечатлении, трагедия заражает душу читателя или зрителя своей беспросветной скорбью» (с. 406).

Если сопоставить эту прежнюю рукопись о «Гамлете» с новой трактовкой Шекспира в «Психологии искусства», то нетрудно заметить, что оба варианта завершались одним и тем же положением, согласно которому рассказ о событиях трагедии, вкладываемый в «Гамлете» в уста Горацио, обрывается на молчании. В дореволюционной рукописи это формулировалось следующим образом: «то, что подлежит художественному ее (трагедии) восприятию, — все это ее «слова, слова, слова. Остальное — молчание» (с. 406). В «Психологии искусства»: «Рассказ Горацио возвращает его (читателя) мысль к внешнему плану трагедии, к ее «словам, сло-



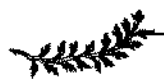
вам, словам». Остальное, — как говорит Гамлет, — молчание» (с. 248).

«Молчание» в юношеском варианте рукописи Выготского истолковывалось в том смысле, что в трагедии «за бешеным водоворотом человеческих страстей... мы слышим далекие отголоски мистической симфонии, говорящей о древнем, близком и родимом» (с. 403). Это древнее — первородный грех. «Эту вину свою, вину жизни, вину рождения — чувствуем мы в Гамлете» (цит. по: Л. С. Выготский, 1968, с. 560). Все «одиноки в великом безмолвии вечной ночи» (с. 403). Отсюда и два смысла трагедии: в фабуле — рассказ Горацио, за которым скрыт второй смысл — «загробная тайна» (с. 404), и поэтому — молчание.

Сопоставим с этим новый вариант. «Когда зритель, — пишет Выготский, — слышит в рассказе Горацио краткое перечисление тех ужасных событий и смертей, которые только что пронеслись перед ним, он как бы видит второй раз ту же самую трагедию, но только лишенную своего жала и яда, и эта разрядка дает ему время и повод для осознания своего катарсиса» (с. 300). Если некогда «молчание» представлялось Выготскому переживанием потустороннего, указанием на то, что дано религиозным, а не эстетическим чувствам, то теперь оно — компонент катарсиса, явления вполне земного, притом происходящего не в душе безотносительно к организму, а в самом организме, в его нервно-мышечной плоти. Ведь «все то, что совершает искусство, оно совершает в нашем теле и через наше тело» (с. 328).

Но чтобы произвести свою работу в человеческой плоти, произведение искусства должно быть соответствующим образом устроено, организовано. Выготский не без влияния формальной школы свел эту организацию к противоречию между формой (сюжетом) и содержанием (фабулой, материалом). Тем самым он сильно сузил зону детерминационного влияния искусства, его способность вовлекать личное в круг социального, управлять глубинными психическими процессами.

Сравнение двух вариантов трактовки «Гамлета» говорит о глубокой трансформации, которую претерпела мысль Выготского за несколько разделяющих эти варианты лет. Очевидно также, что переход Выготского на принципиаль-



но новую идейную почву был предопределен не имманентным интеллектуальным развитием его личности, а великими социальными процессами и решительным изменением идейной атмосферы, в которой он творил.

Древнее учение о катарсисе как основе эстетической реакции — центральном феномене «Психологии искусства» — он наполняет иным содержанием, чем Фрейд, популярность которого в связи с распространением в 20-е годы психоанализа стремительно возрастала. В различии этих трактовок катарсиса опять-таки проявляется связь движения познания с социально-идеологической атмосферой, в которой творит ученый. Для Фрейда катарсис — средство защиты личности от необузданных патогенных импульсов, своего рода клапан, спасающий ее от примитивных сексуальных инстинктов. Как в других моделях психоанализа, во фрейдовском объяснении катарсис выступает в качестве такого акта поведения, детерминантом которого является прошлое — скрытые в глубинах организма, в кипящем «котле эмоций», темные психические силы.

Выготский вносит в понятие о катарсисе признак, который указывает на устремленность этой реакции в будущее. От того, какое направление придает искусство психическому катарсису, зависит и то, какие силы он придаст жизни. «Искусство есть, скорее, организация нашего поведения на будущее, установка вперед, требование, которое может быть никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни, к тому, что лежит за ней» (с. 327). Некогда для студента Выготского «за ней», за наличной жизнью, не виделось ничего, кроме нездешнего мира. Теперь же искусство осмысливается как средство организации реального, земного поведения, устремленного в социальные дали.

Вдохновлявший русскую интеллигенцию первых послереволюционных лет пафос воспитания человека нового общества, формирования личности посредством «социальной техники» искусства направлял психологические искания Выготского. Выготскому принадлежит первая в истории науки попытка проникнуть в область психологии искусства, следуя методологии марксизма, утвердившей системный подход. В общественной жизни как искусство, так и пси-



хика выступают в качестве неотъемлемых компонентов этой жизни, детерминируемых общими законами ее истории и выполняющих в ней — каждая — собственную и ничем другим не заменимую роль. В противовес тем теоретикам, которые полагали, будто истинно марксистская трактовка искусства исчерпывается его социологическим объяснением (прежде всего обращенным к экономическим, политическим, идеологическим факторам), Выготский доказывал, что марксизм требует дополнить такое объяснение собственно эстетическим анализом, последний же нуждается в социально-психологическом (обращенном к личности и ее переживаниям) обосновании.

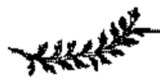
Подобный системный способ мышления позволил Выготскому преодолеть как социологический редукционизм (не знающий ни специфики художественных творений, ни своеобразия их психологического эквивалента), так и редукционизм психологический (сводящий строение и смысл этих творений к когнитивно-эмоциональным процессам субъекта). Этот же способ мышления позволил Выготскому выявить ограниченность формальной школы (которая, изымая литературный текст как из социокультурного, так и из личностно-психологического контекста, представляла его чем-то независимым от «внелитературного» человеческого фактора).

Мысль ученого способна успешно жить и расти только в особом социальном кругу — в кругу тех исследователей, в зримых и незримых спорах с которыми рождается и преобразуется знание. Мы назвали этот круг оппонентным*.

В период работы над «Психологией искусства» главными оппонентами для Выготского были Потебня, формальная школа, Фрейд. В остро полемическом анализе их концепций (учитывавшем их достижения и просчеты) определилось его собственное видение художественного текста. Слабость позиции Потебни Выготский усматривал в интеллектуализме, в том, что искусство, будучи сведено к мышлению в образах, оказывалось безразличным к переживаниям личности, ее аффективной сфере, воздействуя на которую искусство преобразует саму личность и ее бытие в

---

* См.: *Ярошевский М.* Оппонентный круг и научное открытие // Вопросы философии. 1983. № 10.



мире. Но, отвергая интеллектуализм Потебни, Выготский с «водой» «выплескивал ребенка» — живую познавательную функцию искусства, отличную от логических операций ума, но так же, как и они, позволяющую постичь действительность. Полемизируя с формальной школой, Выготский справедливо отмечал, что, ополчившись против психологизма, топившего литературоведение в трясине произвольных толкований зависимости искусства от душевного склада личности, эта школа низвела психику до придатка к структуре текста. Он обнажил дуализм этой школы, а вместе с ней и дуализм рефлексологии. Оба направления, покончив с субъективизмом в трактовке соответственно строения текста и механизмов поведения, ничего не изменили в той картине сознания, которую рисовала отжившая свой век субъективная психология.

Главной целью Выготского, диктуемой логикой развития науки и социальной практикой, стало переосмысление этой картины и создание новой. Он продвигался к этой цели, пройдя школу Павлова, а также школу Шкловского и Эйхенбаума. Из первой он почерпнул объяснение сознания как «рефлекса рефлексов», из второй — объяснение эстетической реакции как эффекта «противочувствия», вызываемого столкновением сюжета (формы) и фабулы (содержания, материала). От обоих объяснений он вскоре отказался. Но уроки этих школ не прошли даром. Без них не сложилась бы новая культурно-историческая концепция Выготского, ставшая важной главой в летописи научной психологии. Концепция охватывала сферу психически регулируемого поведения. Применить ее к эстетической реакции — главной теме «Психологии искусства» — Выготский не успел, а его последователи не смогли. Сам Выготский исходил из того, что эта реакция, подобно любым другим формам поведения, совершается объективно, т. е. независимо от сознания. В этом смысле искусство для него — это не только социальное, но и бессознательное в нас. Осознание в форме рефлексии, т. е. способности субъекта дать отчет о пережитом, действительно, может рассматриваться как последействие искусства, а критика — как организация такого последействия. Но из непосредственного характера переживания отнюдь не следует его



причастность к сфере, скрытой от сознания и непроницаемой для него.

Проблема представленности переживания в структуре сознания осталась вне горизонта научного видения Выготского, хотя и была скрыта в самой ткани его «Психологии искусства». «Обучить творческому акту искусства нельзя, но это вовсе не значит, что нельзя воспитателю содействовать его образованию и появлению» (с. 333). Именно «через сознание мы проникаем в бессознательное... Организуя известным образом сознание, идущее навстречу искусству, мы заранее обеспечиваем успех или проигрыш этому произведению искусства» (там же).

Затронув вопрос о соотношении сознания и бессознательного в художественном творчестве (и восприятии как форме сотворчества), Выготский не углубился в его анализ, отложив его разработку на будущее. Но важно подчеркнуть, что он впервые в нашей науке наметил к этой сложнейшей проблеме иной подход, чем развитый психоанализом Фрейда. Ратуя за построение объективной психологии искусства, он отвергал ее рефлексологический вариант, предложенный в те годы школой Бехтерева (в этом плане Бехтерев также входил в его оппонентный круг), пытавшейся понять творчество как особый рефлекс. Примкнувший к этой школе С. О. Грузенберг собрал большой эмпирический материал об условиях, влияющих на творчество художника и писателя. Выготский же в поисках путей к построению объективной психологии искусства в качестве ее «клеточки» избрал эстетическую реакцию на созданный текст. И хотя порождение последнего и его восприятие читателем имеют по своим корням и механизмам родственные признаки, работа Выготского не пролила свет на процесс и закономерности творчества. Она являлась психологией эстетической реакции на произведение искусства, но не психологией его создания художником. Объясняя эту реакцию, Выготский успешно реализовал системный подход, но не наметил перспектив постижения ее социально-исторической природы. Она выступила в качестве инвариантной «на все времена».



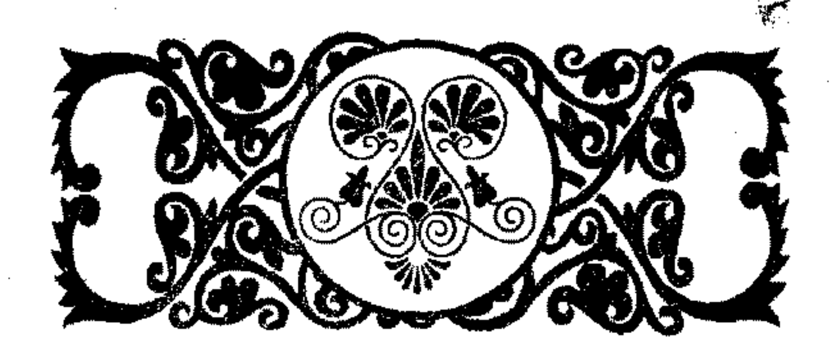
* * *

Рукопись «Психологии искусства» долгие годы лежала неопубликованной. По мнению А. Н. Леонтьева, маловероятно, чтобы это было вызвано случайностью или неблагоприятными обстоятельствами. «Скорее, это объясняется внутренними мотивами, в силу которых Выготский почти не возвращался к теме об искусстве» (цит. по: Л. С. Выготский, 1968, с. 11). К таким внутренним мотивам А. Н. Леонтьев относит незавершенность концепции. Нам думается, что дело не только в этом, но, прежде всего, в неудовлетворенности автора избранным способом анализа, в ощущении им потребности в принципиально новых отправных точках и объяснительных принципах.

Это обстоятельство должно быть принято во внимание теми, кто ищет в «Психологии искусства» ответы на актуальные вопросы современной психологии творчества и эстетики. Ответы эти не удовлетворяли и самого Выготского, и вряд ли они могут удовлетворить современного исследователя.

В науке не менее важное значение, чем готовый результат, имеет осознание проблем, умение наметить зону поиска, обнажить методологические трудности. Именно этим интересна рукопись, от публикации которой сам Выготский отказался. Для того, кто ищет адекватные нынешним запросам идеи и решения в «запущенной» области психологии художественного творчества, наибольший интерес представляет именно постановка проблем и стремление их панорамно и системно осмыслить. Этим обстоятельством, надо полагать, и объясняется постоянное обращение к работе Выготского в наши дни, перевод его «Психологии искусства» на многие языки, установка современного читателя на продуктивный диалог с автором далеких 20-х годов, когда рождалась новая психология.

М. Г. Ярошевский



КОММЕНТАРИИ

1. *Спиноза* (Spinoza, d'Espinosa) Бенедикт (Барух) (1632—1677) — нидерландский философ-материалист. Его идеи оказали огромное влияние на Выготского.

2. *Белый Андрей* (Бугаев Борис Николаевич) (1880—1934) — русский советский писатель, один из ведущих деятелей символизма, автор работ по широкому кругу вопросов теории поэзии.

3. *Мережковский* Дмитрий Сергеевич (1866—1941) — русский писатель, философ, литературовед. Работы проникнуты религиозно-мистическими идеями, повлияли на молодого Выготского при написании им трактата о «Гамлете». В 1920 г. эмигрировал.

4. *Иванов* Вячеслав Иванович (1866—1949) — русский поэт-символист, теоретик символизма. Как и Мережковский, оказал влияние на молодого Выготского. С 1924 г. жил в Италии.

5. *Айхенвальд* Юлий Исаевич (1872—1928) — русский критик, автор книг «Силуэты русских писателей», «Этюды о западных писателях», «Пушкин». В студенческие годы Выготского один из его учителей. Работы написаны в духе субъективизма, как правило, в форме лирических эссе.

6. Под «тенденцией к объективизму» Выготский имел в виду сдвиги, происходившие в начале 20-х гг. как в психологии, так и в искусствознании (прежде всего — литературоведении). В обеих науках сложилась сильная оппозиция субъективному методу, под эгидой которого выступали и эмпирическая психология, сводившая область психики к явлениям сознания как фактам, открытым в их непосредственной данности только испытывающему их субъекту, и психологическая школа в литературоведении, искавшая во внутреннем мире этого субъекта истоки и механизмы действия



поэтического слова. В противовес субъективному методу, заведшему в тупик обе науки, в каждой из них, независимо друг от друга, возникли концепции, которые утвердили новое понимание их предмета и метода. Отвергая прежнюю трактовку психологии как науки о сознании субъекта, появляется ряд направлений (русская рефлексология, американский бихевиоризм), считающих предметом психологии поведение организма и предлагающих строго объективный метод исследования без обращения к самоотчету индивида об испытываемых им состояниях и переживаниях. В литературоведении — в противовес психологической школе — складывается так называемая формальная школа, теоретики которой настаивали на том, чтобы изучать художественное произведение в качестве особой, независимой от «душевной эмпирики» конструкции.

Выготский, говоря о том, что именно эта «тенденция к объективизму, к материалистически точному естествознанию» создала его книгу, сразу же упоминает и о «кризисе объективизма». Имеется в виду кризисное состояние тех теорий (в психологии и искусствознании), отправляясь от которых и развивая антисубъективистские идеи которых он пришел к своей объективной психологии искусства. Именно благодаря преодолению не только субъективизма интроспективной психологии, но и «объективизма» как психологического (рефлексология), так и искусствоведческого (формальная школа) он смог разработать свою новаторскую систему.

7. *Липпс* (Lipps) Теодор (1851—1914) — немецкий философ и психолог. Трактуя психологию как науку о переживаниях, предложил теорию эмпатии, согласно которой индивид проецирует свои переживания на воспринимаемый им объект.

8. *Плеханов* Георгий Валентинович (1856—1918) — русский революционер, основатель социал-демократического движения в России, философ, теоретик марксизма, публицист, литературный критик. Разработанный им с позиций материалистической диалектики принцип «начала антитезы» (первоначально введенный Ч. Дарвином) выступил методологическим ориентиром в работе Выготского.

9. *Фрейд* (Freud) Зигмунд (1856—1939) — австрийский врач и психолог, родоначальник психоанализа. Согласно его учению, источником психической жизни выступают неосознаваемые силы, влечения (сексуальные, агрессивные и др.), находящиеся в противоречии с процессами сознания и влияющие на их течение, что вызывает неврозы, ошибочные действия, различные виды защиты (вытеснение, проекция, рационализация, сублимация, регрессия). Возникнув первоначально в клинической практике, психоанализ в дальнейшем распространил свое влияние на объяснение социальных процессов, искусства, культуры в целом.

10. *Зелинский* Фаддей Францевич (1859—1944) — русский и польский филолог. Наибольшее значение имеют его исследования, посвященные древнегреческой комедии и трагедии.



11. *Геннекен* (Henneken) Эмиль (1858—1888) — французский журналист и критик. Считал, что научная критика предполагает три аспекта анализа: эстетический, социологический и психологический. Ввел понятие «эстопсихология».

12. Под эстопсихологическим методом Выготский понимал такой подход к художественному творчеству и его продуктам, при котором их порождение и оценка объясняются только в категориях психологии (ощущение, восприятие, чувство, воображение и др.). Слабость этого метода обусловлена прямым переносом указанных психологических категорий, сложившихся при изучении внеэстетических процессов, на эстетические объекты.

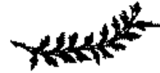
13. Смысл этого положения определяется скрытой полемикой Выготского с теми, кто, применяя эстопсихологический метод (см. выше), шли по пути психологизации искусства, игнорируя самостоятельное значение творений художника (в литературе — текстов), которые Выготский считал возможным истолковывать (вслед за Геннекеном и некоторыми другими философами искусства) как «совокупность эстетических знаков». Эта совокупность знаков, структурированная в художественное творение, имеет собственный, независимый от личностных качеств писателя и читателя статус. Поэтому произведение искусства нельзя сводить к проекции этих качеств или делать из него ключ к их познанию.

14. *Мюллер-Фрейенфельс* (Müller-Freienfels) Рихард (1882—1949) — немецкий психолог, выдвинувший концепцию «психологии жизни». Основные работы посвящены преимущественно социальной психологии и психологии личности.

15. Говоря, что его мысль «слагалась под знаком слов Спинозы», Выготский отмечал, что он имеет в виду эпиграф к «Психологии искусства», из которого явствует, что нельзя априорно отрицать способность тела созидать произведения искусства, поскольку «то, к чему способно тело, до сих пор еще никто не определил». Преодоление идеи расщепленности телесного и духовного (приведшей к версии о двух несовместимых психологиях: естественнонаучной и культурно-исторической) было сверхзадачей всего, что делал Выготский. В своих позднейших трудах (см.: Собр. соч., т. 6) он вновь обращается к Спинозе, сохраняя убеждение, что именно в его «Этике» — ключ к преодолению дуализма тела и духа, тяготеющего над западной психологией со времен «Трактата о страстях» Декарта.

16. *Фехнер* (Fechner) Густав Теодор (1801—1887) — немецкий физик, психолог, философ-идеалист. Один из основателей классической психофизики. Ввел экспериментальный метод не только в психологию, но и в эстетику.

17. *Кюльпе* (Külpe) Освальд (1862—1915) — немецкий философ и психолог. Основатель и глава вюрцбургской школы в психоло-



гии, впервые применивший экспериментальный метод к изучению мышления и воли, разработавший концепцию о мышлении как внечувственном (безобразном) процессе, организуемом детерминирующими тенденциями.

18. *Фолькельт* (Volkelt) Йоханнес (1848—1930) — немецкий философ-идеалист, психолог, эстетик. В эстетике был близок к психологическому направлению (теория «вчувствования» Фишера — Липпса), считая предметом эстетики внутренний опыт субъекта.

19. *Веселовский* Александр Николаевич (1838—1906) — русский филолог, один из видных представителей сравнительно-исторического литературоведения. Разрабатывал концепцию «исторической поэтики» (оставшуюся незавершенной).

20. *Шпет* Густав Густавович (1879—1940) — русский философ-идеалист. Исследования по герменевтике, философии языка, эстетике и др.

21. *Луначарский* Анатолий Васильевич (1875—1933) — русский советский политический деятель, нарком просвещения (с 1917 г.), академик АН СССР (с 1930 г.), писатель, драматург, критик, искусствовед.

22. *Дарвин* (Darvin) Чарлз Роберт (1809—1882) — английский биолог, создатель эволюционного учения. Для объяснения происхождения эмоций человека ввел принцип «начала антитезы» (впоследствии переосмысленный Г. В. Плехановым), который Выготский положил в основу своей работы.

23. *Гегель* (Hegel) Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831) — немецкий философ, создавший на идеалистической основе систему диалектических категорий, которая увенчала собой развитие классической немецкой идеалистической философии. Оказал большое влияние на формирование взглядов Выготского.

24. *Гюго* (Hugo) Виктор Мари (1802—1885) — французский писатель. Отстаивал принципы новой романтической драматургии. Интерпретировал Шекспира в духе романтизма.

25. *Берлиоз* (Berlioz) Гектор (Эктор) Луи (1803—1869) — французский композитор и дирижер, представитель романтизма.

26. *Делакруа* (Delacroix) Эжен (1798—1863) — французский живописец и график, лидер французского романтизма. Автор иллюстраций к произведениям У. Шекспира.

27. Проводимое Выготским различие между психологией индивидуальной и социальной было направлено против предпринимавшихся с различных сторон попыток видеть социальное в психике только за пределами сознания и поведения отдельного человека: в этнических группах, продуктах народного творчества (язык, обычаи, мифы), коллективах, психологии толпы и др. По Выготскому же, психика индивида изначально социальна. Положение, согласно которому никакой другой человеческой психики, кроме соци-



альной, нет, имело для советской науки в период написания «Психологии искусства» особое значение, поскольку выдвигалось в противовес мнению о том, что марксистское понимание психики относится будто бы только к включениям индивида в различные социальные общности, культуру и т. п., но не к *внутреннему миру* (психическим процессам, сознанию) этого индивида. Подобное мнение отстаивали идеалисты Г. И. Челпанов и Г. Г. Шпет, с одной стороны, материалист В. М. Бехтерев, — с другой. С ними и полемизирует Выготский.

28. *Вундт* (Wundt) Вильгельм (1832—1920) — немецкий физиолог, философ и психолог, один из основоположников экспериментальной психологии как самостоятельной научной дисциплины. В 1879 г. организовал в Лейпцигском университете первую экспериментально-психологическую лабораторию, ставшую образцом для развития широкой сети подобных лабораторий в различных странах. Развивал идеи интроспективной психологии как науки о непосредственном опыте, дополнив ее «психологией народов», основанной на анализе продуктов человеческой культуры — мифов, обычаев, искусства, религии и т. д.

29. *Бехтерев* Владимир Михайлович (1857—1927) — русский и советский ученый — физиолог, невролог, психолог, психиатр, крупный организатор науки. В противовес субъективно-эмпирической психологии выдвинул концепцию, первоначально названную объективной психологией, затем — психорефлексологией, и, наконец, — рефлексологией, в которой как индивидуальное поведение, так и социальные процессы трактуются в качестве системы сочетательных рефлексов.

30. *Мак-Даугалл* (Мак-Дуголл) (McDougall) Уильям (1871—1938) — англо-американский психолог, автор концепции «гормической психологии», согласно которой основой психической жизни выступает стремление, порыв (греч. «горме»), носящий преимущественно инстинктивный характер. Пытался при помощи понятия об инстинкте объяснять социальное поведение человека.

31. *Лебон* (Le Bon) Густав (1841—1931) — французский социальный психолог. Изучал психологию толпы. Доказывал, что в толпе индивид подвергается своеобразному гипнотическому эффекту, его поведение регрессирует, снижается критичность ума, парализуется воля.

32. *Челпанов* Георгий Иванович (1862—1936) — русский психолог и философ, сторонник интроспективной психологии.

33. *Тард* (Tarde) Габриель (1843—1904) — французский социолог и психолог, один из основателей социальной психологии. Психологизировал общественные явления, основным механизмом которых считал подражание.



34. *Мюнстерберг* (Münsterberg) Гуго (1863—1916) — немецкий психолог (в 1892 г. переехал в США). Основоположник прикладной психологии. Применил данные экспериментальной психологии к решению широкого круга проблем общественной практики — производственных, юридических, педагогических, медицинских и др.

35. *Гаман* (Hamann) Иоганн Георг (1730—1788) — немецкий философ-иррационалист, критик, писатель. С позиций, проникнутых духом мистицизма интуитивистской диалектики, разрабатывал концепцию непосредственного знания, достигаемого путем прямого усмотрения, «схватывания». Основные философско-эстетические представления — о сложном единстве человеческой личности, о творчестве гения, об изначальности поэзии.

36. *Кроче* (Croce) Бенедикто (1866—1952) — итальянский философ-идеалист, историк, литературовед, политический деятель. Определял эстетику как «науку о выражении», или «общую лингвистику». Ведущую роль в познании отводит интуиции, позволяющей запечатлеть мир во всей его конкретности и уникальности. Искусство как интуитивно-чувственное постижение единичного противопоставляется логическому мышлению как рациональному познанию общего.

37. *Дильтей* (Dilthey) Вильгельм (1833—1911) — немецкий философ и историк культуры, выразитель идей философии жизни в литературоведении, один из основоположников герменевтики. Выдвинул идею разработки понимающей (описательной) психологии, направленной в отличие от объяснительной (каузальной) психологии на интуитивное постижение смыслового содержания душевной жизни.

38. *Рукавишников* Иван Сергеевич (1877—1930) — русский писатель.

39. *Ермаков* Иван Дмитриевич (1875—?) — русский психоаналитик, председатель Русского психоаналитического общества. Применял психоаналитические методы в исследовании литературных произведений, отражающих, по его мнению, бессознательные комплексы их авторов.

40. *Гершензон* Михаил Осипович (1869—1925) — русский историк литературы и общественной мысли, идеалист. Его работы содержали ряд оригинальных эстетических и психологических наблюдений.

41. Отказ от подхода к искусству, трактуемому как особая форма познания (мышление в художественных образах), — уязвимая сторона позиции Выготского. Его критика Потебни в этом плане продуктивна лишь в пределах выступления против одностороннего интеллектуализма, притом не столько самого Потебни, сколько его школы. Заметим, что некоторые фундаментальные идеи Потебни, касающиеся зависимости строя сознания, картины воспринимаемо-



го мира от языковых форм («апперцепция в слове»), были в юности усвоены Выготским и оказывали на него влияние на всех этапах его творческого пути. В написанной наряду с «Психологией искусства» «Педагогической психологии», в разделе «Психология языка», он излагает эту проблему целиком по Потебне, без каких-либо полемических ремарок (см.: *Выготский Л. С.* Педагогическая психология. М., 1926, с. 176—178).

42. *Гумбольдт* (Humboldt) Вильгельм фон (1767—1835) — немецкий филолог, философ, эстетик, языковед, государственный деятель. Основоположник философии языка как самостоятельного научного направления. Рассматривал язык не только как средство общения, но и как единственную форму существования человеческого сознания, как деятельность человеческого духа.

43. *Потебня* Александр Афанасьевич (1835—1891) — русский филолог-славист. Находился под влиянием идей В. Гумбольдта и Х. Штейнталя, однако преодолел психологизм последнего и утвердил принципы исторического подхода (утраченные впоследствии его учениками Д. Н. Овсянико-Куликовским и др.) в языкознании. Среди широкого круга разрабатывавшихся им проблем центральное место занимали вопросы теории словесности (взаимоотношение языка и мышления, учение о «внутренней форме» слова, природа поэзии, поэтика жанра и т. д.), общего языкознания, этнографии, фольклора и др. Представляют значительный интерес его изыскания в области психологии мышления и речи, психологии творчества, психологии народов.

44. Выготский излагает лишь то воззрение на внутреннюю форму слова, которого Потебня придерживался первоначально, когда внутренняя форма слова идентифицировалась им с наглядным образом как эталоном слова (например, «голубой» означал цвет голубиного крыла). В дальнейшем Потебня учил, что внутренняя форма сохраняется в слове в качестве его «ближайшего» (понятного всем говорящим на данном языке) значения, даже когда чувственно-образный признак, по связи с которым возникло новое слово, забыт. (Подробнее см.: *Ярошевский М. Г.* Понятие внутренней формы слова у Потебни // Известия отделения языка и литературы АН СССР, 1946. Т. 5. Вып. 5.)

45. *Овсянико-Куликовский* Дмитрий Николаевич (1853—1920) — русский литературовед, языковед, историк культуры. Последователь А. А. Потебни, однако психологизировал искусство. Уделял большое внимание изучению психологии творчества и художественного восприятия.

46. *Горнфельд* Аркадий Георгиевич (1867—1941) — русский советский литературовед, находился под значительным влиянием взглядов А. А. Потебни. Особое внимание уделял изучению стиля



писателя, проникновению в психологию творчества и поэтического мышления.

47. *Гёте* (Goethe) Иоганн Вольфганг (1749—1832) — немецкий поэт и мыслитель, основоположник немецкой классической литературы, наряду с Шиллером и Лессингом, один из главных представителей немецкого Просвещения.

48. *Шкловский* Виктор Борисович (1893—1984) — русский советский писатель, литературовед, критик. Был близок футуристам Один из зачинателей и теоретиков формальной школы в литературоведении, один из лидеров ОПОЯЗа.

49. *Брюсов* Валерий Яковлевич (1873—1924) — русский советский поэт, основоположник русского символизма. Помимо богатого и разнообразного литературного наследия, известен работами в области теории стиха.

50. *Роршах* (Rorschach) Герман (1884—1922) — швейцарский психиатр и психолог, автор известного проективного теста (теста чернильных пятен или теста Роршаха), направленного на выявление глубинных бессознательных мотивов личности.

51. Эти представления последователей Потебни были самому Потебне чужды.

52. *Бюлер* (Bühler) Карл (1879—1963) — немецкий и австрийский психолог. В 1907—1909 гг. входил в состав вюрцбургской психологической школы (см. *Кюльпе О.)*. Работы о развитии мышления ребенка, по психологии речи и др.

53. *Мессер* (Messer) Август (1867—1937) — немецкий философ и психолог, представитель вюрцбургской школы.

54. *Ах* (Ach) Нарцисс (1871—1946) — немецкий психолог, один из наиболее видных представителей вюрцбургской школы.

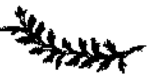
55. *Уатт* (приводится в тексте как Уот) (Watt) Генри Джексон (1879—1925) — английский психолог, принадлежал к вюрцбургской школе.

56. *Шопенгауэр* (Schopenhauer) Артур (1788—1860) — немецкий философ-иррационалист. Выдвинул концепцию волюнтаризма, утверждая, что в основе всего сущего лежит слепая, неразумная воля Философские установки волюнтаризма отразились и на его эстетических взглядах.

57. *Жирмунский* Виктор Максимович (1891—1971) — русский советский филолог. Основные работы в области поэтики, теории стиха, истории и теории литературы.

58. *Христиансен* Бродер (?) — философ-идеалист. Философские взгляды сложились под непосредственным влиянием неокантианства.

59. *Мейнонг* (Meinong) Алексиус (1853—1920) — австрийский философ и психолог, глава грацкой психологической школы, доказывавшей, что целостность психического образа (гештальткаче-



ство) определяется не пассивным соединением элементов сознания, а *порождается особым духовным актом*. Разрабатывал также проблемы психологии эмоций.

60. *Леман* (Lehmann) Альфред (1858—1921) — датский психолог. Открыл первую психологическую лабораторию в Дании. Занимался психологией эмоционально-аффективных явлений, проблемой гипноза и др.

61. *Корнилов* Константин Николаевич (1879—1957) — советский психолог, организатор процесса перестройки психологии на основе марксизма в 20-е гг. Выдвинул концепцию реактологии, декларирующую синтез (а на деле эклектическое сочетание) субъективной (интроспективной) и объективной (бихевиоризм, рефлексология) психологии, каждая из которых является односторонней. Механицизм и энергетизм, которыми проникнута эта концепция, сказались и на одном из ее положений — «принципе однополюсной траты энергии», постулирующем реципрокные отношения между мыслью и внешним движением.

62. *Иванов-Разумник* (настоящая фамилия: Иванов) Разумник Васильевич (1878—1946) — русский литературовед и социолог-идеалист. С позиций субъективного идеализма трактовал историю русской литературы как историю интеллигенции, представленной в виде внеклассовой, внесословной группы.

63. *Пыпин* Александр Николаевич (1833—1904) — русский литературовед, представитель культурно-исторической школы.

64. *Шиллер* (Schiller) Иоганн Фридрих (1759—1805) — немецкий поэт, драматург, теоретик искусства Просвещения. Его воззрения на соотношение формы и содержания повлияли на Выготского.

65. *Гамсун* (Hamsun) (настоящая фамилия Педерсен, Pedersen) Кнут (1859—1952) — норвежский писатель. Произведения отличаются тонкостью психологической характеристики героев. Был осужден за сотрудничество с фашистами в годы войны.

66. *Эйхенбаум* Борис Михайлович (1886—1959) — русский советский литературовед, историк литературы. В ранний период творчества один из представителей формального метода в литературоведении, входил в ОПОЯЗ. Занимался проблемами поэтики, композиции, ритма.

67. *Лансон* (Lanson) Гюстав (1857—1934) — французский литературовед, историк литературы, критик.

68. *Томашевский* Борис Викторович (1890—1957) — русский советский филолог, литературовед. На рубеже 10—20-х гг. примыкал к формалистам из ОПОЯЗа. Один из основателей советской текстологии. В области стиховедения изучал формы метра и ритма, разработал методы построения языковой модели стиха и др.

69. Критика Выготским одной из основных идей формальной школы, выраженной В. Б. Шкловским в тезисе, согласно которо-

му цель художественной формы — «освежить» восприятие вещи, используя «прием остранения», сохраняет свое значение вопреки современным попыткам обосновать этот прием путем обращения к теории информации (см. комментарии В. В. Иванова ко 2-му изданию «Психологии искусства» Выготского). Элементарной истиной этой теории является утверждение, что сообщение, которое заранее полностью известно, никакой информации не несет. «Прием остранения» означает, что средствами искусства достигается дезавтоматизация восприятия, т. е. восприятие (образ предмета), ставшее привычным и потому неосознаваемым, как бы переживается заново в первозданной «свежести». Из этого отнюдь не следует, будто в нервно-психическое устройство личности вносится новая эстетически ценная информация. Проблема специфики этого типа информации просто снимается.

70. *Гейне* (Heine) Генрих (1797—1856) — немецкий поэт и публицист, занимался литературной критикой.

71. *Боярдо* (Boiardo) Маттео Мария, граф Скандиано (1441—1494) — итальянский поэт, мастер любовной лирики. Главное произведение — поэма «Влюбленный Роланд» — осталось незаконченным из-за смерти автора.

72. *Келер* (Köhler) Вольфганг (1887—1967) — немецкий психолог, один из основателей школы гештальтпсихологии. Ссылка Выготского на эти опыты над животными — опыты, сыгравшие историческую роль в крушении ассоцианистского взгляда на чувственное восприятие, свидетельствует, что Выготский хорошо понимал: недостаточно ввести категорию структуры в искусствоведческое мышление, чтобы объяснить специфику художественной формы. Здесь — важный пункт его расхождений с формальной школой, один из лидеров которой — Р. Якобсон — прямо заявил, что «главным героем» художественного произведения является структура (Новый леф. 1923, № 1).

73. *Крученых* Алексей Елисеевич (1886—1968) — русский советский поэт, теоретик кубо-футуризма. Изобретатель языка зауми, основанного на произвольных звукосочетаниях, лишенных логического содержания, хотя и эмоционально окрашенных.

74. *Сейфуллина* Лидия Николаевна (1899—1954) — русская советская писательница.

75. *Иванов* Всеволод Вячеславович (1895—1963) — русский советский писатель.

76. *Леонов* Леонид Максимович (1899) — русский советский писатель, классик советской литературы.

77. *Бабель* Исаак Эммануилович (1894—1941) — русский советский писатель.

78. *Пильняк* (настоящая фамилия: Вогау) Борис Андреевич (1894—1941) — русский советский писатель.



79. *Веселый Артем* (настоящее имя: Качкуров Николай Иванович) (1899—1939) — русский советский писатель.

80. *Бедный Демьян* (настоящее имя: Придворов Ефим Алексеевич, (1883—1945) — русский советский писатель.

81. *Кант* (Kant) Иммануил (1724—1804) — немецкий ученый и философ, основоположник классической немецкой философии.

82. *Ланге* (Lange) Карл Георг (1834—1900) — датский анатом. Выдвинул периферическую (вазомоторную) теорию эмоций, во многом сходную с теорией Джемса, подвергнутую критике Выготским (см.: Собр. соч., т. 6). Изучал эмоции удовольствия, возникающие в процессе эстетического переживания.

83. *Якубинский* Лев Петрович (1892—1945) — русский советский лингвист и литературовед.

84. *Бальмонт* Константин Дмитриевич (1867—1942) — русский поэт-символист, автор статей о литературе и литературном творчестве.

85. *Михайловский* Николай Константинович (1842—1904) — русский публицист, социолог, литературный критик.

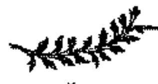
86. *Балли* (Bally) Шарль (1865—1947) — французский лингвист, последователь Ф. де Соссюра, автор работ по общей и французской лексикологии, стилистике, общей теории языка. Утверждал, что стиль отдельного автора не является предметом стилистики, выявляющей общие выразительные средства («аффективные категории») самого языка, а входит в сферу эстетического анализа в литературоведении.

87. *Выгодский* Давид Исаакович (1893—1943) — советский писатель, переводчик, критик.

88. Эти критические замечания Выготского по поводу слабых пунктов формальной школы совпадают с последующей ее оценкой в советском литературоведении. Ведущие представители школы стремились в дальнейшем преодолеть односторонность своих исходных постулатов, выявить семантическую функцию формальной структуры текста, соотнести «замкнутый» в пределах этой структуры литературоведческий анализ с социологическим и историческим. Однако никто из них не обратился к психологическому ряду, без соотнесения с которым, по убеждению Выготского, функция искусства в человеческой жизни необъяснима.

89. *Платон* (428/7—348/7 до н. э.) — древнегреческий философ, основоположник объективного идеализма.

90. Положение о том, что «ближайшие причины художественного эффекта скрыты в бессознательном», при решительном отклонении Выготским основных объяснительных принципов фрейдизма (асоциальность движущих сил поведения, пансексуализм и др.) представляет большой интерес в плане пересмотра традиционного понимания как сознания, так и неосознаваемых психических структур человеческой психики. По существу, здесь намечен



новый подход к этим структурам, поскольку они ставятся в зависимость не от квазибиологических факторов типа фрейдистского либидо и т. п., а от социальных (эстетических в случае искусства) ценностей, коррелятом которых являются неосознаваемые переживания

91. Это давнее положение Выготского стало общепринятым в современных попытках подойти к проблеме отношений между сознанием и бессознательным в научном изучении психики.

92. *Ранк* (Rank) Отто (1884—1939) — австрийский психоаналитик. Использовал фрейдовскую теорию сновидений для интерпретации художественного творчества.

93. *Закс* (Сакс) (Sachs) Ганс (1881—1947) — австрийский психоаналитик, соратник З. Фрейда. Основные работы в области психологии сновидений, затем по приложению психоанализа к интерпретации явлений литературы и искусства.

94. *Ломброзо* (Lombroso) Чезаре (1835—1909) — итальянский психиатр и криминалист. Выдвинул реакционное представление о наследственной детерминации предрасположенности к совершению преступлений, выявляемой по антропологическим признакам (стигматам).

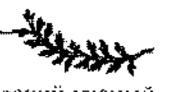
95. *Достоевский* Федор Михайлович (1821—1881) — русский писатель, оказавший большое влияние на молодого Выготского, который, работая над «Гамлетом», неоднократно сопоставлял героев произведений Шекспира и Достоевского.

96. *Геббель* (Хеббель) (Hebbel) Кристиан Фридрих (1813—1863) — немецкий прозаик, поэт, драматург, теоретик драмы, которую считал высшей формой искусства.

97. *Лазурский* Александр Федорович (1874—1917) — русский психолог естественнонаучной ориентации, сотрудник В. М. Бехтерева. Разрабатывал широкий круг проблем, главным образом проблем психологии индивидуальных различий (характерология, классификация личностей и др.). Ввел в психологию метод «естественного эксперимента».

98. В этом определении искусства как «социального разрешения бессознательного» запечатлена первая попытка Выготского противопоставить «глубинной» психологии фрейдизма концепцию, которую он называл «вершинной психологией», поскольку ее предмет — изучение высших («вершинных») форм взаимодействия личности с формами культуры. Специфика этого взаимодействия определяется тем, что оно совершается («разрешается») независимо от индивидуального сознания и в этом смысле бессознательно, формируя сферу особых переживаний.

99. *Лессинг* (Lessing) Готхольд Эфраим (1729—1781) — немецкий писатель, просветитель, один из основоположников немецкой классической литературы. Сыграл видную роль в качестве баснописца, драматурга, эстетика и литературного критика.



100. *Аристотель* (384—322 до н. э.) — древнегреческий ученый и философ, один из основоположников научной психологии, также внес крупный вклад в развитие эстетики, теории литературы и искусства (в частности, в учение о происхождении трагедии).

101. *Лафонтен* (La Fontaine) Жан де (1621—1695) — французский поэт, баснописец, представитель классицизма.

102. *Батте* (Batteux) Шарль (1713—1780) — французский эстетик, выразитель традиции классицизма, усматривал в подражании основной механизм искусства.

103. *Эзоп* (VI в. до н. э.) — древнегреческий баснописец, считавшийся создателем (канонизатором) басни. Его басни составили основной фонд сюжетов европейской литературной басни (от Федра и Бабрия до Лафонтена и Крылова).

104. *Квинтилиан* (Quintilianus) Марк Фабий (ок. 35 — ок. 96) — древнеримский оратор и теоретик ораторского искусства.

105. *Фоссиус* (Vossius) Герард (1577—1649) — нидерландский историк и филолог, теоретик классицизма.

106. *Федр* (Phaedrus) (ок. 15 до н. э. — ок. 70 н. э.) — латинский баснописец. Автор переложений эзоповских басен.

107. *Брейтингер* (Breitinger) Иоганн Якоб (1701—1776) — швейцарский критик. Выступал против рационализма, защищая права поэтической фантазии.

108. *Аксель* (Бодмер) (Bodmer) Иоганн Якоб (1698—1783) — швейцарский поэт и критик, разрабатывал рационалистическое представление о природе искусства, подчеркивая особое значение роли воображения и чувств.

109. *Измайлов* Александр Ефимович (1779—1831) — русский баснописец, прозаик, журналист. В работах по теории басни придерживался принципов сентиментализма.

110. *Кеневич* Владислав Феофилович (1831—1879) — русский писатель. Автор первого систематического исследования о творчестве И. А. Крылова.

111. *Бабрий* (II в. н. э.) — древнегреческий баснописец, автор стихотворных переложений басен Эзопа.

112. *Гораций* (Horatius) (полное имя: Квинт Гораций Флакк) (65—8 до н. э.) — римский поэт, исповедовал философию эпикурейства и стоицизма.

113. *Хемницер* Иван Иванович (1745—1784) — русский поэт-баснописец.

114. *Одоевский* Владимир Федорович (1803 (1804?) — 1869) — русский писатель, музыкальный критик, автор литературно-философского произведения «Русские ночи» (1844).

115. *Водовозов* Василий Иванович (1825—1886) — русский педагог, разрабатывал методику начального обучения и русской словесности. Автор книг по теоретическим проблемам педагогики, учебников, популярных изданий.



116. *Хвостов* Дмитрий Иванович (1757—1835) — русский писатель. Консерватизм его общественных позиций, архаизм стиля и языка, усердие, с которым он добивался издания своих сочинений, вызывали насмешки многих русских писателей.

117. *Сумароков* Александр Петрович (1717—1777) — русский поэт и драматург, один из видных представителей классицизма.

118. *Кирпичников* Александр Иванович (1845—1903) — русский литературовед.

119. *Галахов* Алексей Дмитриевич (1807—1892) — русский историк литературы, писатель, преподаватель и составитель хрестоматий по русской словесности.

120. *Стоюнин* Владимир Яковлевич (1826—1888) — русский педагог, критик, историк русской литературы.

121. *Плетнев* Петр Александрович (1792—1866) — русский поэт, литературный критик. Автор биографической работы о И. А. Крылове.

122. *Брик* Осип Максимович (1888—1945) — русский советский писатель, драматург, теоретик литературы, один из организаторов литературной группы формалистов ОПОЯЗа. Известны труды по теории русского классического стиха.

123. *Петровский* Михаил Александрович (1887—1940) — русский советский литературовед, переводчик. Основные работы по истории немецкой и русской литературы, эстетике, теории прозы, проблеме взаимоотношений между поэтикой и искусствоведением.

124. *Стерн* (Sterne) Лоренс (1713—1768) — английский писатель-сентименталист. Автор известных романов «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» и «Сентиментальное путешествие».

125. *Блонский* Павел Петрович (1884—1941) — советский педагог и психолог. Один из активных участников перестройки психологии в СССР на основе марксизма. Автор работ в области детской и педагогической психологии, а также проблем развития психических функций (память, мышление).

126. *Берне* (Börne) Людвиг (1786—1837) — немецкий писатель, публицист, литературный критик. Выступал против политической реакции в Германии.

127. *Фишер* (Fischer) Куно (1824—1907) — немецкий историк философии, гегельянец. Его восьмитомная работа «История новой философии» была обстоятельно изучена Выготским. Автор работ о Гёте, Лессинге, Шиллере, Шекспире.

128. *Шлегель* (Schlegel) Август Вильгельм (1767—1845) — немецкий историк литературы, критик, поэт, переводчик. Теоретик раннего немецкого романтизма.

129. *Брандес* (Brandes) Георг (1842—1927) — датский литературный критик, резко выступивший против романтизма в европейской литературе, утверждая принципы реализма. Впоследствии сосре-



доточил свою работу на создании литературных портретов, используя преимущественно психолого-биографический метод.

130. *Вольтер* (Voltaire) (настоящее имя: Мари Франсуа Аруэ) (1694—1778) — французский философ, историк, писатель. Один из лидеров французского Просвещения.

131. *Монтегю* (Montegut) Морис (1855—1911) — французский писатель.

132. *Тик* (Tieck) Людвиг (1773—1853) — немецкий писатель-романтик. Изучал творчество У. Шекспира и переводил его драмы.

133. *Волькенштейн* Владимир Михайлович (1883—1974) — русский советский драматург и театральный деятель, автор работ по эстетике, теории драмы.

134. *Джонсон* (Johnson) Сэмюэл (1709—1784) — английский эссеист, лексикограф, критик. Автор предисловия к изданию сочинений Шекспира (1765).

135. *Петражицкий* Лев Иосифович (1867—?) — русский юрист, социолог, представитель психологической школы права.

136. *Титченер* (Titchener) Эдвард Брэдфорд (1867—1927) — американский психолог, представитель структуралистской психологии, изучающей элементы сознания и законы их объединения при помощи метода аналитической интроспекции.

137. *Зеньковский* В. В. (?) — русский психолог-идеалист, историк философий.

138. *Джемс* (Джеймс) (James) Уильям (1842—1910) — американский философ и психолог. Родоначальник философии прагматизма. Выдвинул моторную теорию эмоций. Также занимался философией и психологией религии.

139. *Рибо* (Ribot) Теодюль Арман (1839—1916) — французский психолог. Основные работы в области общей психологии (память, мышление, внимание) и патопсихологии.

140. *Оршанский* Исаак Григорьевич (1851—?) — русский физиолог и психиатр. Труды по физиологий и патологии нервной системы.

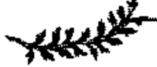
141. *Спенсер* (Spencer) Герберт (1820—1903) — английский философ и психолог, применивший эволюционное учение к объяснению психических явлений. Один из основоположников позитивизма.

142. *Борсук А.* К. (?) — советский психолог, занимался вопросами педагогической психологии, в дальнейшем — психологией и психофизиологией труда.

143. *Авенариус* (Avenarius) Рихард (1843—1896) — швейцарский философ-идеалист, один из основоположников эмпириокритицизма.

144. *Дессуар* (Dessoir) Макс (1867—1947) — немецкий философ-идеалист и психолог. Автор работ по теории и психологии искусства.

145. *Гердер* (Herder) Иоганн Готфрид (1744—1803) — немецкий литературовед, писатель, философ-просветитель.



146. *Мейман* (Meumann) Эрнст (1862—1915) — немецкий психолог, педагог, основатель экспериментальной педагогики. Занимался также вопросами эстетики.

147. *Витасек* (Witasek) Стефан (1870—1915) — австрийский психолог, представитель грацкой психологической школы, основанной и возглавлявшейся Мейнонгом (см.). Проводил экспериментальные исследования природы целостности психического образа. Разрабатывал также различные проблемы эстетики.

148. *Гроос* (Groos) Карл (1861—1946) — немецкий психолог. Основные работы в области генетической психологии, теории игры.

149. *Дидро* (Diderot) Дени (1713—1784) — французский писатель, философ-просветитель, основатель и редактор Французской Энциклопедии, теоретик искусства. В цитируемой Выготским книге «Парадокс об актере» (1773—1778; издано в 1830 г.), написанной в свойственной Дидро манере диалога, содержится множество важных психологических размышлений о природе актерского мастерства.

150. *Тынянов* Юрий Николаевич (1894—1943) — русский советский писатель и литературовед. В ранний период творчества примыкал к формальной школе в литературоведении, входил в ОПОЯЗ. Автор широкоизвестных исторических романов.

151. *Евлахов* Александр Михайлович (1880—?) — русский советский литературовед. Призывал к раскрытию эстетической и психологической ценности литературы.

152. *Успенский* Глеб Иванович (1843—1902) — русский писатель-реалист.

153. *Арцыбашев* Михаил Петрович (1878—1908) — русский писатель, примкнувший в период реакции (после революции 1905—1907 гг.) к упадочническому направлению в литературе, что выразилось в проповеди им нигилизма, натурализма, цинизма, сексуальной распущенности.

154. *Аристофан* (ок. 445 — ок. 385 до н. э.) — древнегреческий поэт-комедиограф. Считается «отцом комедии». В своих комедиях отразил противоречия и пороки социального строя древних Афин.

155. *Бергсон* (Bergson) Анри (1859—1941) — французский философ-идеалист, представитель интуитивизма, с позиций которого разрабатывал эстетическую концепцию, в частности учение о природе комического.

156. *Буало, Буало-Депрео* (Boileau-Despreaux) Никола (1636—1711) — французский поэт, критик. Автор трактата «О поэтическом искусстве». Изложил основные принципы эстетики французского классицизма. Под влиянием картезианской философии рационализировал природу искусства, положив в его основу принцип «подражания природе». Принимая за эталон выделенные им закономерности искусства античности, пытался вывести из них



общие универсальные законы эстетики, явившиеся антисторичными по своей сути.

157. *Измайлов* Александр Алексеевич (1873—1921) — русский писатель, критик.

158. *Клингер* (Klinger) Макс (1857—1920) — немецкий живописец, график и скульптор.

159. *Тэн* (Taine) Ипполит Адольф (1828—1893) — французский философ, эстетик, писатель. Основоположник культурно-исторической школы.

160. *Бюхер* (Bücher) Карл (1847—1930) — немецкий экономист. Основную ценность в его трудах представляет лишь значительный фактический материал о населении средневековых городов, организации труда и т. п.

161. *Ницше* (Nietzsche) Фридрих (1844—1900) — немецкий философ, филолог, писатель. Выражал философские установки иррационализма и волюнтаризма. Специальное исследование посвящено происхождению трагедии.

162. *Франк* Семен Людвигович (1877—1950) — русский религиозный философ и психолог-идеалист.

163. *Шеррингтон* (Sherrington) Чарлз Скотт (1857—1962) — английский физиолог. Создатель учения об интегративной деятельности нервной системы.

164. *Корнель* (Corneille) Пьер (1606—1684) — французский поэт и драматург.

165. *Сиверс* (Sievers) Эдуард (1850—?) — немецкий языковед.

166. *Моложавый С. С.* (?) — советский психолог, педагог.

167. *Фриче* Владимир Максимович (1870—1929) — русский советский литературовед и искусствовед. Сторонник марксистского метода в изучении истории искусства, занимался вопросами социологии искусства.

168. *Бэкон* (Bacon) Фрэнсис (1561—1626) — английский философ и государственный деятель, основоположник английского материализма и методологии экспериментальных наук.

169. *Гервинус* (Gervinus) Георг Готфрид (1805—1871) — немецкий историк и литературовед. Основал культурно-историческую школу в немецком литературоведении. Автор четырехтомного сочинения о Шекспире и его эпохе.

170. *Барнай* (Barnay) Людвиг (1842—1924) — известный немецкий актер, создавший сценические образы в трагедиях У. Шекспира и Ф. Шиллера.

171. *Росси* (Rossi) Эрнесто (1827—1896) — итальянский актер, представитель реалистической школы. Выступал в трагедиях В. Альфьери, У. Шекспира.

172. *Григорьев* Аполлон Александрович (1822—1864) — русский поэт, литературный и театральный критик. Автор статей, посвященных творчеству У. Шекспира.



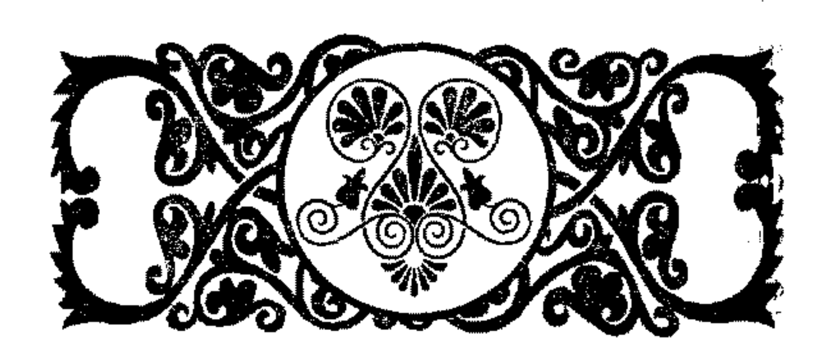
173. *Софокл* (ок. 496 — ок. 406 до н. э) — древнегреческий драматург.

174. *Сюлли-Прюдом* (Sully-Prudhomme) (настоящее имя: Рене Франсуа Арман Прюдом) (1838—1907) — французский поэт, лауреат Нобелевской премии (1901), член группы «Парнас».

175. *Шестов* Лев (настоящее имя: Шварцман Лев Исаакович) (1866—1938) — русский философ и литературный критик, один из предшественников экзистенциализма. С 1895 г. жил преимущественно за границей.

176. *Бенеке* (Beneke) Фридрих Эдуард (1798—1894) — немецкий философ и психолог-идеалист. Сторонник эмпирического направления в психологии, трактовавшего сознание причиной самого себя. Выступал против представления о врожденных идеях, выдвинул собственную концепцию способностей.

177. *Стороженко* Николай Ильич (1836—1906) — русский литературовед, представитель культурно-исторической школы. Автор работ о У. Шекспире.



ЛИТЕРАТУРА

Маркс К. Введение (из экономических рукописей 1857—1858 годов) // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 12. С. 709—738.

Маркс К. К критике политической экономии. Предисловие // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 13. С. 5—9.

Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология // Соч. 2-е изд. Т. 3. С. 7—544.

Энгельс Ф. Письмо к Мерингу от 14.VII.1893 // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 39. С. 82—86.

Айхенвальд Ю. И. Похвала праздности: Сб. статей. М.: Костры, 1922.

Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. М.: Научное слово, 1908. Вып. 1.

Айхенвальд Ю. И. Этюды о западных писателях. М.: Научное слово, 1910.

Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.

Аскольдов С. А. Форма и содержание в искусстве слова // Литературная мысль. Л.: Мысль, 1925. Сб. 3.

Балли Ш. Французская стилистика. М.: Иностр. лит., 1961.

Бальмонт К. Д. Поэзия как волшебство. М.: Скорпион, 1915.

Батюшков Ф. Д. История русской литературы XIX века. М.: Изд-во т-ва «Мир». Т. 4. Гл. 9.

Белинский В. Г. Гамлет, драма Шекспира // Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 1.

Белый Андрей. Поэзия Блока // Ветвь: Сборник Клуба московских писателей. М.: Северные дни, 1917.

Белый Андрей. Символизм: Книга статей. М.: Мусагет, 1910.

Берне Л. «Гамлет» Шекспира // Полн. собр. соч.: В 3 т. Спб., 1899, Т. 3.

Берне Л. Из моего дневника. Разговоры // Полн. собр. соч.: В 3 т. Спб., 1899. Т. 3.

Бехтерев В. М. Коллективная рефлексология. Пг.: Колос, 1921.

Бехтерев В. М. Личность художника в рефлексологическом изучении // Арена: Театральный альманах/Евг. Кузнецов. Пг.: Время, 1924.

Благой Д. Д. Душа в заветной лире // Новый мир. 1971. № 6.

Блонский П. П. Педагогика. М.: ГИЗ, 1922.

Брандес Г. Шекспир. Его жизнь и произведения. М., 1901. Т. 2.

Брюсов В. Я. Синтетика поэзии// Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. IV.

Бюлер К. Духовное развитие ребенка. М.: Новая Москва, 1924.

Бюхер К. Работа и ритм. М.: Новая Москва, 1923.

Вересаев В. В. Живая жизнь. О Достоевском и Льве Толстом. М.: изд. т-ва Кушнерев и К°, 1911. Ч.1.

Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики // Собр. соч. Спб., 1906. Т. I.

Водовозов В. И. О педагогическом значении басен Крылова // Журнал Министерства народного просвещения. 1862. № 12.

Волькенштейн В. М. Драматургия. Метод исследования драматургических произведений. М.: Новая Москва, 1923.

Вундт В. Основы физиологической психологии. Спб. Б. г. Т. 3.

Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968.

Выготский Л.С. Собр. соч.: В 6 т. М.: Педагогика, 1982. Т. I.

Гаман Р. Эстетика. М.: Проблемы эстетики, 1913.

Гаузенштейн В. Искусство и общество. М.: Новая Москва, 1923.

Гаузенштейн В. Опыт социологии изобразительного искусства. М.: Новая Москва, 1924.

Геннекен Э. Опыт построения научной критики (Эстопсихология). Спб.: изд. журн. «Русское богатство», 1892.

Гершензон М. О. Видение поэта. М., 1919.

Гоголь Н. В. В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность // Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1968. Т. 4.

Горнфельд А. Г. Боевые отклики на мирные темы. Пг.: Колос, 1922.

Горнфельд А. Г. Муки слова. Памяти Пушкина. Спб.: Светоч, 1906.

Горнфельд А. Г. О толковании художественного произведения // Русское богатство. 1912. Февраль.

Горнфельд А. Г. Пути творчества. Статьи о художественном слове. Пг.: Колос 1922.

Григорьев А. А. Великий трагик // Одиссея о последнем романтике. М.: Универсальная библиотека, 1915.



Григорьев А. А. Офелия // Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М., 1915. Т. 7.

Григорьев М. С. Введение в поэтику. М., 1924. Ч. 1.

Гросс К. Душевная жизнь ребенка. Киев, 1916.

Гюйо Жан Мари. Искусство с точки зрения социологии. Спб.: изд-во Л. Ф. Пантелеева, 1891.

Дарвин Ч. О выражении ощущений у человека и животных. Спб., 1896.

Дауден Э. Шекспир. Критическое исследование его мысли и его творчества. Спб.: Славянская печатня, 1880.

Джемс Вильям. Многообразие религиозного опыта. М.: изд. журн. «Русская мысль», 1910.

Дидро Д. Парадокс об актере. М., 1922.

Евлахов А. М. Введение в философию художественного творчества: Опыт историко-литературной методологии. Варшава, 1910. Т. 1.

Ермаков И. Д. Очерки по анализу творчества Н.В. Гоголя. М.; Пг.; ГИЗ 1923.

Ермаков И. Д. Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина: Опыт органического понимания «Домика в Коломне», «Пророка» и маленьких трагедий. М.; Пг.; 1923.

Жирмунский В. М. Введение в метрику. Теория стиха. Л.: Academia, 1925.

Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы (статьи 1916—1926 гг.). Л.: Academia, 1928.

Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Задачи и методы изучения искусств. Пг.: Academia, 1924.

Жуковский В. А. Сочинения. М.: Гослитиздат, 1954.

Иванов В. И. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М.: *Мусагет*, 1916.

Иванов В. И. По звездам. Спб.: Оры, 1909.

Ивановский Б. Методология введения в науку и философию. М., 1923.

Каллаш В. В. Лирические стихотворения и басни Крылова // И. А. Крылов. Полн. собр. соч. Спб.: Просвещение, 1905. Т. 4.

Кеневич В. Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. Спб., 1868.

Кирпичников А. И. Очерки по истории новой русской литературы. Спб., 1896.

Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 1920.

Крученых А. Декларация заумного языка. Баку, 1921.



Крылов И. А. Его жизнь и сочинения: Сб. историко-литературных статей. 3-е изд. М., 1911.

Крылов И. А. Сочинения: В 2 т. М.: Правда, 1969. Т. 1.

Кюльпе О. Введение в философию. Спб., 1908.

Кюльпе О. Современная психология мышления // Новые идеи в философии. 1914. Сб.16.

Лазурский А. Ф. О влиянии различного чтения на ход ассоциаций // Неврологический вестник. 1900. Т. 8, вып. 3.

Лазурский А. Ф. Психология общая и экспериментальная. Л., 1925.

Лало Ш. Введение в эстетику. М.: Труд, 1915.

Луначарский А. В. К вопросу об искусстве. Этюды: Сб. статей. М.; Пг., 1922.

Луначарский А. В. Основы позитивной эстетики. М.; Пг., 1923.

Мейман Э. Эстетика. М., 1919. Ч. I, II, 1920.

Мережковский Д. С. Толстой и Достоевский // Полн. собр. соч.: В 24 т. М.: Русское слово, 1914. Т. 9.

Моложавый С., Шимкевич Е. Проблемы трудовой школы в марксистском освещении. М.: Работник просвещения, 1924.

Мюллер В. К. Драма и театр эпохи Шекспира. Л., 1925.

Нейфельд И. Достоевский: Психоаналитический очерк. Л.; М.: Петроград, 1925.

Ницше Ф. Происхождение трагедии. М., 1900.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Спб., 1899.

Овсянико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9 т. Спб., 1912—1914. Т. 6.

Овсянико-Куликовский Д. Н. Язык и искусство. Спб., 1895.

Одоевский В. Ф. Русские ночи. М.: Путь, 1913.

Оршанский И. Механизм нервных процессов. Спб., 1898.

Оршанский И. Художественное творчество. М., 1907.

Петражицкий Л. И. Введение в изучение права и нравственности. Основы эмоциональной психологии. Спб., 1907.

Петровский М. А. Морфология пушкинского «Выстрела» // Проблемы поэтики: Сб. статей / В. Я. Брюсов.

Платон. Диалог «Ион»//Полн. собр. соч.: В 15 т. Л., 1924. Т. 9.

Плеханов Г. В. Искусство: Сб. статей. М.: Новая Москва, 1922.

Плеханов Г. В. Литература и эстетика. М., 1958. Т. I.

Плеханов Г. В. Основные вопросы марксизма. М., 1922.

Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Поэзия и проза. Тропы и фигуры. Мышление поэтическое и мифическое. Харьков, 1905.

Потебня А. А. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1894.



Потебня А. А. Мысль и язык. 3-е изд. Харьков, 1913.

Прилуко-Прилуцкий Н. Г. (сост.). И. А. Крылов. Жизнь и творчество. Спб.; Варшава: Орос, 1901.

Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Правда, 1981. Т. VII.

Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции. М., 1922.

Садок судей. Спб.: Журавль, 1914. Т. II.

Сологуб Ф. Искусство наших дней // Русская мысль. 1915. № 7.

Сологуб Ф. К. Мелкий бес. Кемерово, 1958.

Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентельмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М.: Худ. лит., 1968.

Стороженко Н. И. Опыты изучения Шекспира. М., 1902.

Тен-Бринк Б. Шекспир. Лекции. Спб., 1898.

Титченер Э. Б. Учебник психологии. М.: изд-во т-ва «Мир», 1914. Ч. I.

Толстой Л. Н. Крейцерова соната // Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1936. Т. 27.

Толстой Л. Н. О Шекспире и о драме // Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1950. Т. 35.

Толстой Л. Н. Письмо Н. Н. Страхову 23 апреля 1876 г. // Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1953. Т. 62.

Толстой Л. Н. Что такое искусство? // Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1951, Т. 30.

Толстой Л. Н. Предисловие к дневнику Амиеля // Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1950. Т. 29.

Томашевский Б. В. Русское стихосложение. Метрика. Пг.: Academia, 1923.

Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Л.: ГИЗ, 1925.

Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924.

Тэн И. Об искусстве. М., 1922.

Уайльд О. Кисть, перо и отрава // Полн. собр. соч.: В 4 т. Спб., 1912. Т. 3.

Уайльд О. Критик как художник // Полн. собр. соч.: В 4 т. Спб., 1912. Т. 3.

Узин В. С. О повестях Белкина. Из комментариев читателя. Пг.: Аквилон, 1924.

Фишер К. Гамлет Шекспира. М.: изд. журн. «Правда», 1905.

Фолькельт И. Современные вопросы эстетики. Спб.: изд. журн. «Образование», 1900.

Фрейд З. Леонардо да Винчи. М.: Современные проблемы, 1912.

Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе: Сб. статей. М., 1923.



Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. М., 1925.

Фрейд З. Психологические этюды, 2-е изд. М., 1912.

Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «я». М.: Современные проблемы, 1925.

Фриче В. М. Очерки социальной истории искусства. М.: Новая Москва, 1923.

Христиансен Б. Философия искусства. Спб.: Шиповник, 1911.

Чужак Н. Ф. Под знаком жизнестроения. Опыт осознания искусства дня // Леф. 1923. № 1.

Чуковский К. Лепые нелепицы // Русский современник, 1924. № 4.

Шекспир в переводе и объяснении А. Л. Соколовского. Спб., 1909. Т. 2.

Шиллер Ф. Собр. соч: В 7 т. М., 1957. Т. 6.

Шкловский В. Б. Искусство как прием // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг.: Опояз, 1919. Вып. 3.

Шкловский В. Б. Потебня // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг.: Опояз, 1919. Вып. 3.

Шкловский В. Б. Розанов // Сборник по теории поэтического языка. Пг.: Опояз, 1919. Вып. 4.

Шкловский В. Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг.: Опояз, 1921. Вып. 3.

Шкловский В. Б. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа // Сборник по теории поэтического языка. Пг.: Опояз, 1921. Вып. 4. Ч. 2.

Шопенгауэр А. Мир как воля и представление (пер. Фета). IV. изд. Спб., 1898.

Шпет Г. Проблемы современной эстетики // Искусство. 1923. № 1.

Эйхенбаум Б. М. Вокруг вопроса о «формалистах» // Печать и революция. 1924. Кн. 5.

Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой. Пг.; Берлин: изд-во З. И. Гржебина, 1924.

Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу: Сб. статей. Л., 1924.

Энгельгардт А. Н. Веселовский. Пг.: Колос, 1924.

Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 82 т. Спб., 1891. Т. 3.

Якубинский Л. О звуках стихотворного языка // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг.: Опояз, 1919. Вып. 3.

Frebes J. Lehrbuch der experimentalen Psychologie. 1922. Bd. II.

Freud S. Inseits des Sustprinzips. 1921.



Goethe's Gespräche mit Eckermann (28 April, 1827). Berlin, 1955.

Goethe's Werke. Berlin. Bd. XXVIII.

Grammont M. Les vers français, ses moyens d'expression, son harmonie. Paris, 1913.

Külpe O. Der gegenwärtige Stand der experimentalen Aesthetik. 1906.

Lafontaine J. de. Fables, precedees de la Vie d' Esope. Tours, 1885.

Lange K. Das Wesen der Kunst. 1901. Bd. I.

Lessing G. E. Gesammelte Werke/hrsg. von Paul Rilla. Berlin, 1955. Bd. IV.

Maier H. Psychologie des emotionalen Denkens. Tübingen, 1908.

Meyer Th. A. Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig; Hirzel, 1901.

Müller-Freienfels R. Psychologie der Kunst. Leipzig; Berlin, 1922, 1923. Bd. I, II.

Münsterberg G. Grundzüge der Psychotechnik. Leipzig, 1920.

Pank O., Sachs H. Значение психоанализа в науках о духе. Спб., 1913.

Pank O. Der Künstler, Ansätze zu einer Sexualpsychologie, Leipzig, 1918.

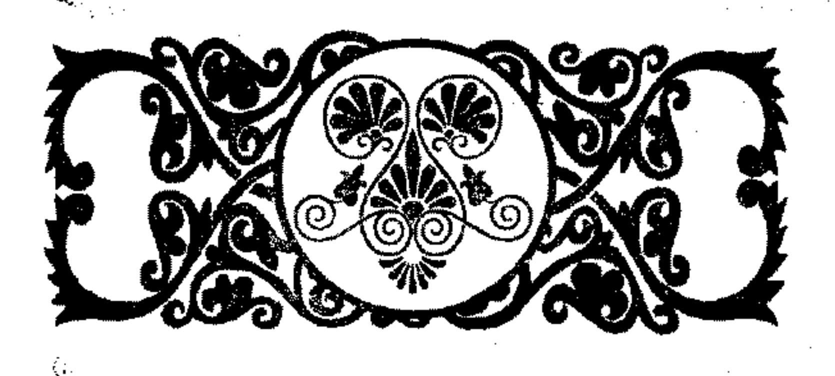
Rümelin G. Shakespeare-Studien. Stuttgart, 1866.

Schilder P. Medizinische Psychologie für Arzte und Psychologen. Berlin, 1924.

Schlegel A. W. Vorlesungen, Über dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg, 1817.

Volkelt J. System der Aesthetik. 1900. Bd. I.

Wundt W. Volkerpsychologie. Teil II.



ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Австрийская школа — см. Психологическая наука, направления
Аллегория 117–121
  и поэзия 121–122
Аффективное противоречие 135, 172, 173, 182, 183, 205, 206, 240, 241, 246–248, 273–277

Б

Басня 8, 111–189, 435, 436
  мораль как элемент строения 135
  противоречия 135
  теории Лессинга и Потебни 111–116
Бессознательное — см. Психоанализ
Бихевиоризм — см. Психологическая наука, направления

В

«Воронки Шеррингтона» принцип 318, 430, 446
Вчувствования теории 82, 83, 264, 265, 450, 451
Вюрцбургская школа — см. Психологическая наука, направления

Г

Гештальтпсихология — см. Психологическая наука, направления

Д

Детерминизм 6, 7, 411, 421

З

Заумь (заумный язык) 78, 79, 459
Звук в стихе 84–87, 172, 173

И

Игра 92–93, 320–321
Изоляция как прием искусства 129–271
Интроспективная психология — см. Психологическая наука, направления
Искусство 64, 270, 271, 314–317, 322–24, 329, 330, 334–338



воспитательное значение 328–337
и трудовая деятельность 315–317
и эмоции 269–272
как заражение чувством 310–318, 321
как знаковая система 7, 428–431
как идеологическая форма 16, 30
как «общественная техника чувств» — см. Форма, преодоление содержания (материала) формой
как «общественное чувство» 314, 321–323
как познание 37–43, 49–54, 63–65, 446, 447, 455, 456
как прием 66–68, 73–75
как проблема психологии 23–34
марксистское понимание 16–18, 51

К

Катарсис 274–277, 321, 438–445
в драме 291, 296–304
в живописи 305–307
в комедии 300, 301
в музыке 84, 310–312, 320, 321, 324–327
в поэзии 279–285
в скульптуре и архитектуре 307, 308
в театре 304, 305
в эпосе 286–292
в «эстетике безобразного» 302–304
Композиция 188

М

Марксистская психология — см. Психологическая наука, направления
Материал в искусстве 67, 74–77
и форма 76–78, 186–188

Н

«Начала антитезы» принцип 14, 27, 272, 273, 414, 431–433, 438, 439, 451, 453, 454
Новелла (законы построения) 186–188

О

Образ как психологический компонент искусства 56–65
Объективная психология — см. Психологическая наука, направления
Однополюсной траты энергии закон 62–64, 269, 430, 434, 458
«Оппонентный круг» 446
Остранение как прием искусства 72, 415, 458, 459

П

Понимающая психология — см. Психологическая наука, направления
Противочувствие — см. Аффективное противоречие
Психоанализ 89–108, 445, 446, 448, 460
в искусстве
бессознательное 31, 89–92, 333, 334, 440, 452
позитивные аспекты 108
практическое применение 104–108
роль сознания 103

эдипов комплекс 102—106
Психологическая наука
кризис 24
направления
австрийская школа 62, 267, 457, 458, 465
бихевиоризм 25, 417
вюрцбургская школа 57, 452, 457
гештальтпсихология 25, 107, 108, 459
интроспективная (субъективно-эмпирическая) 23, 26, 31, 252, 253, 410, 411, 416—421, 453, 454
марксистская 25, 425, 445, 446
объективная 6, 25, 30, 433, 450, 451
понимающая 25, 430, 455, 456
реактология 63, 426, 428, 429, 433, 434, 438—441, 445, 447, 458
рефлексология 18, 22, 25, 411, 417, 420—426, 447, 448, 451, 454
социальная 16—22, 28, 29
социальная и коллективная 21—23
фрейдизм — см. Психоанализ
Психологическая школа в литературоведении 37—49, 54—56, 446, 456
Психология искусства
метод интроспекции 23, 31
методологические проблемы 30—34
объективно-аналитический метод 7, 31—33
рефлексологический подход 23
экспериментальная 23, 24

Р

«Разряда психической энергии» закон 254, 255
Реактология — см. Психологическая наука, направления
Реакция эстетическая 31—33, 148, 149, 183—185, 206, 207, 270—272, 275—277, 309, 310, 327, 328, 426, 427, 429—431
См. также Аффективное противоречие, «Воронки Шеррингтона» принцип, Вчувствования теории, Катарсис, Однополюсной траты энергии закон, «Разряда психической энергии» закон, «Экономии сил» принцип, Эмоции (чувства)
Рефлексология — см. Психологическая наука, направления

С

Слово и образ 58—62, 455
Сюжет и фабула 67, 68, 187, 188, 234, 444

Т

Творчество личное и народное 18—20

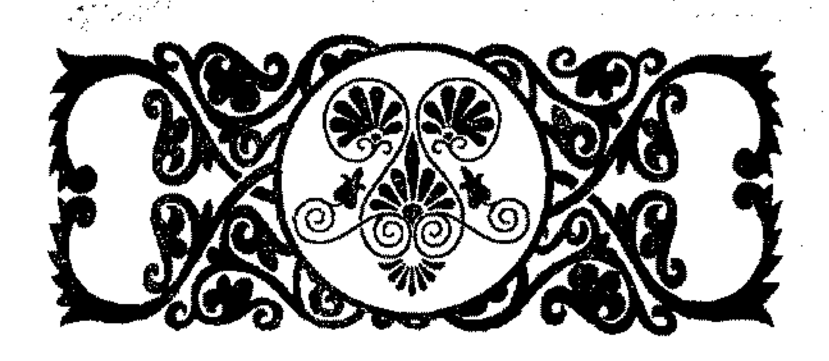
Ф

Фабула — см. Сюжет и фабула
Фантазия 93, 94, 267
Форма в искусстве 66, 67, 76, 77, 186—189
и содержание 66, 67, 77, 78, 415, 443, 444
преодоление содержания формой 7, 184, 185, 199—202, 206, 207, 276, 277, 439—441
психоаналитическая трактовка 96, 97

эксперимент над формой 121
Формальная школа в искусствоведении 66–74, 87, 88, 415–421, 426, 427, 437–439, 443, 444, 446, 447, 458–460
Футуризм 78

Э

Эдипов комплекс — см. Психоанализ
«Экономии сил» принцип 253–261, 321
Эмоции (чувства)
в искусстве 261, 262
психологические теории 251–255, 266–271
Эстопсихология 7, 29, 452



ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие....3
К методологии вопроса....9
Глава I. Психологическая проблема искусства....11
Критика....35
Глава II. Искусство как познание....37
Глава III. Искусство как прием....66
Глава IV. Искусство и психоанализ....89
Анализ эстетической реакции....109
Глава V. Анализ басни....111
Глава VI. «Тонкий яд». Синтез....150
Глава VII. «Легкое дыхание»....186
Глава VIII. Трагедия о Гамлете, принце Датском....208
Психология искусства....249
Глава IX. Искусство как катарсис....251
Глава X. Психология искусства....278
Глава XI. Искусство и жизнь....309
Приложение....339
Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира....341
Послесловие....407
Л. С. Выготский как исследователь проблем психологии искусства (М. Г. Ярошевский)
Комментарии....450
Литература....468
Предметный указатель....475

Научно-популярное издание

ЛЕВ СЕМЕНОВИЧ ВЫГОТСКИЙ

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Обложка А. Малахова, Д. Косивцова
Корректоры: Г. Бибикова, Н. Никонорова
Оформление: М. Косивцова

Лицензия ЛР № 065194 от 2 июня 1997 г.

Сдано в набор 01.03.98. Подписано в печать 30.03.98.
Формат 84x108 1/32. Бумага офсетная.
Гарнитура NewtonC. Печать высокая.
Усл. печ. л. 25,2. Уч.-изд. л. 27.0
Тираж 10000 экз. Заказ № 61.

Издательство «Феникс»
344007, г. Ростов-на-Дону, пер. Соборный, 17.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ЗАО «Книга».
344019, г. Ростов-на-Дону, ул. Советская, 57.